SUBSIDIOS PARA A HISTORIA DA ARTE PORTUGUESA
VIII
(Colecção louvada pelo Ministério da Instrucção Pública)

3 1761 07367830 2

A. Gonçalves

ESTATUARIA LAPIDAR

no Museu Machado de Castro Coimbra

NB
831
C6G6

COIMBRA - IMPRENSA DA UNIVERSIDADE

BIBLIOTECA
NACIONAL

ESTATUÁRIA LAPIDAR

Desta edição
tiraram-se 200 exemplares em papel de linho
numerados e rubricados

SUBSÍDIOS PARA A HISTÓRIA DA ARTE PORTUGUESA
VIII
(Colecção louvada pelo Ministério de Instrução Pública)

A. GONÇALVES

Estatuária Lapidar

NO

MUSEU MACHADO DE CASTRO

COIMBRA

COIMBRA
IMPRENSA DA UNIVERSIDADE
1923

Fotografias de Eugénio Veiga.
A n.º 11 de Marques Ribeiro.
Gravuras de Marques Abreu.

NB
831
C6G6

ALEGAÇÃO PRÉVIA

Se me perguntassem porque dou publicidade a estas páginas, de cujo valor sou o primeiro a desdenhar, ver-me-ia embaraçado para atinar com a resposta absolutória e cabal.

O manuscrito, sôbre êste mesmo assunto, em tempos de maior agilidade concluído, foi levado na voragem dum desastre execrável e imprevisto (1).

E agora, ao tentar a reconstituïção, aproveitando fracções truncadas e avulsas, que restavam, teve de ser inteiramente alterado o plano estabelecido. Porque apontamentos, transcrições e notas, indispensáveis a coordenação de factos e deduções, estavam perdidos e impossível era rehave-los, ou substituí-los.

(1) *Incêndio da* Escola Brotero, *ocorrido na noite de 12 de Janeiro de 1917.*

Eis então porque, nem pela forma, que reconheço mesquinha e descolorida, nem pela substância, porque não cito autoridades tutelares, em que me apoie e com que reforce a fragilidade dos meus conceitos, êste razoamento se recomenda. E terei talvez de considerar frustrados tempo e trabalho desta aventura, pôsto que a contrariedade seja de tão pequena monta, como a própria obra...

Não obstante, nenhuma imperiosa objecção descubro, que me force a calar pensamentos e razões que no meu critério alimento e que só por fraqueza moral de pusilanimidade poderiam ser ocultados no silêncio egoísta e cómodo, para não conturbar presunções e prejuízos consolidados pela geral credulidade.

No momento actual acham-se em demolição tôdas as convenções cançadas e exaustas de velhas teorias de estética e de crítica, que assentavam sôbre o conhecimento confuso e dúbio das tradições monumentais da alta antiguidade.

Quanto se sabia de ancestralidade dos períodos arcáicos da arte grega reduzia-se às correntes vagamente deduzidas das edificações gigantescas da Assíria

e do Egito. Era absoluto o desconhecimento de que, antes dos tempos heróicos da Grécia e antes que nas margens do Nilo se erguessem as grandes Pirâmides, a arte tinha percorrido outras regiões e adquirido progressos lentos, pela sucessão infinita de influências e transformações, — no decorrer incalculável dos séculos.

Hoje o campo é mais vasto e claro. A sciência moderna tem exumado das profundezas dos areais desertos os testemunhos colossais de poderosos impérios envoltos nas trevas de miríades de anos, recuando para além de todos os limites imagináveis as correntes originárias da Arte, que acompanharam o rodar das civilizações.

Entende-se hoje, que a crítica racional abranja tôdas as manifestações, as mais antinómicas, de todos os agregados humanos — selvagens e nus, — desde tempos mais obscuros, contanto-que um esfôrço de intuïção sensível as gere.

Não há exclusões. ¡ Porque a crítica não julga, nem condena, pelos processos exorbitantes e inadmissíveis de há cem anos !

A missão da crítica simplesmente consiste em com-

parar o trabalho do engenho humano, na superior compreensão dos factores estéticos e étnicos, propulsores mentais, que o aviventaram.

Basta atentar como a arte Kmer *(Indo-China) é hoje objecto de dissertações de exalção admirativa. E, mais ainda, como as remotas produções dos Índios do Novo Mundo: — do México, Equador, Perú, Bolívia, etc., estão sendo estudados com ardor.*

Esses ídolos horrorosos, figuras de aspecto monstruoso e fealdade repugnante, salpicados do sangue das vitimas humanas, aberrações espantosas de ferocidade e de pavor, — aos olhos de críticos modernos, representam afirmações de sensibilidade estética, ainda fóra do alcance da nossa percepção transviada!

E assim pretendem irmanar os princípios geradores da belesa, na universalidade cosmopolita dos tempos e do sentir humano.

A ância irreverente e demolidora dos velhos canones irrompe em todos os campos da árte, batidos de novos clarões.

Nas sociedades cultas a insubordinação toma proporções desvairadas. E, se alguns espíritos reflecti-

dos se assustam, outros reconhecem nos exagêros desta folia anárquica a vitalidade das aspirações e a garantia do triunfo da grande Arte em gestação.

Tôdas as téses são calorosamente debatidas. As ideas mais extravagantes e inopinadas de abstracção filosófica e de comprovação histórica, são expendidas em comentários eruditos e magistrais.

Os jovens professos da arte arrojam-se a delírios de alucinação, que são preconisados como profissão de fé por sectários arrebatados.

— « *Qu'il faut considérer comme un titre d'honneur l'appellation de* — fous — *avec laquelle on s'efforce de bâillonner les novateurs* » (1).

E todavia nas sociedades, enfraquecidas pela hereditariedade da submissão a crenças impostas, os velhos textos persistem, pelas intolerâncias da rotina. E as opiniões discordantes são vozes perdidas.

¡ As educações fictícias têm prejuízos incorrigíveis; a carência de educação também !...

Entre nós, por causas múltiplas, a educação inte-

(1) *Manifesto dos* — Futuristas.

lectual da arte assenta inteiramente em artifícios de ilusórias hipóteses, que ninguém se atreve a infringir e contrariar. E que são, por isso mesmo, o resistente obstáculo, à livre emoção do nosso sentimento pessoal.

Julgando-nos em plena liberdade de critério, achamo-nos ilaqueados na compressão do consenso prestabelecido. Pensamos pela cabeça dos outros; sentimos pela bitóla do sentimento alheio ..

¡ Eis o grande mal! que parece desconhecido ou mínimo, visto nenhumas providências concludentes ter despertado.

A desorganização é completa. E esta incultura ameaça eternizar-se.

As noções da arte, a que se referem os programas da instrução secundária, são ornatos fictícios sem efeito e sem validade.

— O preparatório desenho *está de facto banido das escolas —. As artes profissionais desorganizadas. — ¡ A defesa e reparação dos monumentos de arte foram últimamente entregues à superintendência autoritária das repartições da engenharia, condutores e subalternos, sob a alçada do Ministério do Comércio e das estradas!..,*

Breve, — conseqüente súmula desta depressão indecorosa: — ¡ Quando do último encerramento das congregações religiosas, os crimes ofensivos da arte; os latrocínios impunes e a devastação leiloada, a vil prêço, de artefactos portugueses, recusados aos Museus, foram como um ferrete a carimbar uma época!...

¡ A imprevidência e a irresponsabilidade em nada cederam aos escândalos de 34!...

¡ Episódios revoltantes e anedotas inverosímeis!...
¡ Estendal de lástimas intermináveis!...

Eis alguns tópicos que, a meu ver, suscitam pretextos de justificação, que procuro:

Se, como deixo dito, as mais bizarras asserções, nos domínios da arte, são toleradas e aceites, não vejo motivos para alijar opiniões que professo e defendo pela observação raciocinada.

Serão, para todos os efeitos, alguns alvitres que ficam exarados, na presunção de que, descontados equívocos de percepção que a apoucada inteligência de quem isto escreve não alcança; êrros de incompetência e deficiências insanáveis, alguma coisa ficará de apro-

veitável, para recomendar a importância do assunto às locubrações dos peritos e ao saber dos doutos.

As noções imperfeitamente delineadas, que apresento, poderão concorrer a interessar a atenção dos investigadores para o estudo de uma intensidade artística persistente nos séculos XIII e XIV, e quási de todo desconhecida e mal julgada.

Assim, na despreocupada exempção do vão efeito, que estas divagações possam produzir, — visto que nenhuma pretenção pessoal me move, — não me sentirei por demais deslustrado por ter avançado proposições, embora estranhas, que pareçam, sem o crisma è sanção purificadora dos detentores dos sacerdotais papirus. ¡ Como se dissesse: — sem as licenças do Ordinário, do Santo Ofício e do Desembargo!...

Mais devo declarar, que o meu campo é acanhadamente limitado. Não ultrapasso a área que a minha vista alcança.

O pouco que direi versa sôbre o tema: — a escultura de pedra, em Coimbra, na idade média e Renascença. Isto sòmente.

Indicado, pois, o sincero intuito, com que vão ser expostos alguns pareceres, resultantes da reflexão e do meu sentir individual, entremos de coração leve na apreciação dos factos.

¡ E, pelo menos, reconheceremos, enlevados, quantos esforços de perseverança, de engenho, de fé e de amor foram necessários, para que o génio dos artistas, mais felizes que o Prometeu lendário, arrebatasse aos deuses a chama sagrada, que faz sorrir e cantar a pedra !

Estatuária de pedra em Coimbra

SÉCULOS XIII, XIV E XV

I

Principiemos, memorando ràpidamente, que durante os tenebrosos séculos da idade média, desde a ruina do império romano, a humanidade se debateu na mais espantosa anarquia.

As torrentes impetuosas dos bárbaros, que, vindas do norte, invadiram a Europa ocidental, foram acompanhadas de todos os horrores da guerra, de massacres, assolações, fomes e pestes, que se sucediam sem interrupção.

Na Península, a crónica de Idácio exprime em duas palavras todos estes pavores de desolação e de morte: ... «*humanae carnes ab humano genere vi famis fuerint devoratae*»...

A tirania e a ferocidade dos costumes, que só nas violências da fôrça reconheciam o direito e a lei, tornavam a vida um pesadelo de dor e de maldição.

Aos males reais ajuntavam-se os terrores imaginários da superstição e da ignorância. Na impassibilidade dos fenómenos da natureza os oprimidos descobriam ameaças satânicas e a adversidade hostil de fantasmas implacáveis e génios malfeitores.

E nesta longa prostração do espírito humano, as artes, que no mundo greco-romano mereceram a atenção dos legisladores, todas as honras e recompensas, porque — *excitavam os sentimentos generosos e as virtudes cívicas*, — tinham sucumbido, totalmente aniquiladas, sob o pêso da catástrofe universal.

Decorrera o ano mil e foi então que, pela acção da igreja, o único poder moral sobrevivente, surgiram os grandes estabelecimentos monásticos, oferecendo um refúgio a todas as inteligências votadas ao estudo das sciências e das artes, que na tranqüilidade do claustro puderam, à custa de paciência e perseverança, salvar as relíquias do saber da antiguidade e cimentar os alicerces da civilização futura.

Nos princípios do século XII a desmoralização de Cluny exigiu a reforma de S. Bernardo, o verdadeiro

fundador da instituïção dos monges brancos. E dentro em pouco a ordem de Cister, sucessora de Cluny, tinha sob a sua dependência quinhentas abadias, donde eram enviadas em todas as direcções monges arquitectos, seguidos de leigos agremiados, que ergueram os grandes edifícios, mosteiros, templos e dependências, segundo regras exactas, exaradas na *Carta de caridade* imposta pelo reformador.

A escultura, a pintura, os vitraes eram rigorosamente banidos, porque distraíam os olhos e o espírito da contemplação dos livros sagrados e das cerimónias do culto.

No decorrer do século XII a escola cisterciense estendeu-se por toda a península hispânica e exerceu a sua poderosa influência no desenvolvimento da arquitectura.

Quando mais tarde os benefícios de reorganização e ordem social se fizeram sentir, e as aspirações de liberdade despertaram no fundo das consciências oprimidas, o exercício da arte deixou de ser o apanágio exclusivo das congregações religiosas. A arquitectura passa às mãos dos construtores laicos e rompe os velhos moldes obrigados pela imobilidade teocrática.

Constituíram-se as Ghildes, associações organiza-

das em diversos países, mantendo relações de amparo e protecção mútua, para a defeza comum dos interesses dos associados, profissionais do trabalho e do comércio. As corporações dos ofícios eram englobadas nas ghildes. E o espírito de confraria, que sustentava o engrandecimento da arte, fortificava-se no tirocínio de longa aprendizagem.

Porque é de notar que na idade média, como na Renascença, era na oficina que a aprendizagem encontrava não só a iniciação dos segredos e da mão de obra; mas a educação moral, da inteligência e do carácter. Assim, pela rigorosa disciplina, em harmonia com os costumes do tempo, foi possível levantar os espíritos e abrir para as artes faculdades consideráveis.

As antigas corporações maçónicas, estreitamente ligadas entre si por compromissos invioláveis, lançaram-se em busca de novas formas e realizaram progressos rápidos e prodigiosos. E, impelidas pela emulação entre as diversas escolas, resolveram os mais arrojados problemas da arte de construir.

A ambição insaciável de temerárias inovações triumfa dos dolorosos desastres de abóbadas, que ruem, e conseguem, em ensáios heróicos de tenacidade e de génio, vencer os dois grandes enigmas,

que atribulavam a alma dos arquitectos: — abobadar os grandes espaços e dar luz directa à nave central. E só depois de penosos revezes, assegurada a posse de todos os segredos da mecânica, da stereotomia, das leis do equilíbrio e resistência de materiais, os sucessores encontraram desbravado o caminho, para levar a efeito as futuras maravilhas de famosas catedrais góticas.

Nos inícios da monarquia a actividade da arquitectura românica em Coimbra é um acontecimento que se contempla com justificado assombro. Mal se compreende com que recursos puderam ser levantados, quási simultâneamente, tantos edifícios, alguns deles admiráveis, se não pelas dimensões, pela simplicidade do traçado e sóbrio esmero do lavor decorativo.

Apenas três permanecem de pé. E não obstante a carência de notícias completas, a ajuizar pelos escassos restos e vagas referências, pode formar-se idea aproximada do valor e importância dos que foram insensatamente destruídos.

Além da Sé Velha, S. Salvador e S. Tiago, vene-

ráveis construções sobreviventes, há a mencionar: Santa Cruz, S. Cristóvam, e outros, mais ou menos notáveis, tais como: — S. Bartolomeu, S. João de Almedina, Mirleus, Santa Justa, etc., que foram sacrificados pela insensibilidade moral de antigos e modernos vandalos. De Santa Cruz ainda podem vêr-se quatro capiteis e duas arcadas fronteiras, no seu lugar, que escaparam à reconstrução de D. Manuel.

Ao terminar o século XII a arquitectura românica tinha atingido as culminâncias da sua desenvolução. A Sé Velha é entre os monumentos nacionais um facto incomparável pela prioridade, pela firmeza da sua concepção e pela imponência do seu aspecto de nobre e solene magnificência. E ainda, porque, — talvez caso único! — a construção proseguiu, desde o princípio, sem solução de continuïdade, na vigência e unidade do mesmo estilo e do centro pleno. Só na lanterna se vislumbra a nervura em diagonal, prenuncios do gótico que se aproxima.

Alcobaça, como as sés de Lisboa, Pôrto, Évora, etc., são avançadas do românico secundário ou de transição. As outras edificações erguidas em diversos pontos do país reduzem-se, em geral, a tipos de moderada e severa estrutura.

Entre as considerações que se suscitam, ao contemplar todas essas construções românicas, uma hipótese surge naturalmente. Nos templos de maior grandeza e acentuado carácter é sempre possível reconhecer as escolas donde derivam, pela disposição do plano total, e dos membros componentes, ainda que ecleticamente combinados. Ordinàriamente lançados à conta dos sistemas de além Pireneus, ingressados directamente, ou transmitidos pela corrente invasora através os estados peninsulares.

A Sé Velha diz-se ser filiada no estilo de Auvergne; e, em última análise, com afinidades sensíveis de S. Tiago de Compostela.

Mas, quanto a igrejas de menor aparato, pequenos santuários, parece não ser duvidosa a conjectura de Watson, — de que devam ser obras de artífices indígenas, presumivelmente adestrados nessa época de singular aprendizagem. Humildes arquitectos, e por isso mesmo mais dignos dos nossos votos e respeito.

Não encerram novidade estes preliminares, nem para os menos instruídos, por assás divulgados. Mas tinha de expendêl-os, porque interessam ao fim

que tenho em vista e servem de introito e fundamento às asserções subseqüentes.

E, desde já, indispensável se torna a declaração de que sòmente me valerei da exemplificação que Coimbra me oferece, por ser êste o estrito âmbito, a que limito a apoucada pretensão dos meus propósitos.

Bem sei que de factos particulares só efeitos limitados se podem extraír.

Todavia pode ser que nestas migalhas de informação dedutiva alguma razão se encontre, que indirectamente possa interessar à história geral. Em todo o caso, raras vezes serei obrigado a transpôr a estreitesa dêste desígnio.

Na magnífica expansão da arte românica a estatuária não deixou, até certo ponto, de acompanhar os progressos da arquitectura e de se desenvolver e aperfeiçoar, como expressão integrante do seu incomparável explendor. E todavia, por mais extranho que pareça, nem na Sé Velha, nem nos outros edifícios de alta categoria, aparte o pórtico de Évora, se fixaram exemplares, que não fossem de feição ornamental, puramente arquitectónica.

A decoração de capiteis nestes monumentos é na verdade copiosa em originalidade e fantasia. A

colecção da Sé Velha, muitos dum galbo de elegância árabe, sobe ao número de 380, que poderão ser agrupados em tipos similares de família, principalmente os de feição vegetal; mas, pela maior parte, são duma inexgotável e pitoresca variedade, de admirável invenção.

Encontram-se, é certo, elementos de vida animal: o quadrúpede, a ave, o centauro, a quiméra, etc., em contido número e liberdade de estilização. E há outros exemplos. Mas a figura humana, na sua função icónica, pode dizer-se banida do programa.

Alcobaça, não obstante a sumptuosidade do projecto, é despida de esculturas, em obediência à interdição de excessivas pompas, imposta pelo reformador cluniense. Murphy e outros escritores apontam com estranheza esta eliminação sistemática da estatuária nos monumentos portugueses, ao contrário do gôsto seguido na arquitectura coeva, em outros países.

Registarei ainda que, por acaso, em recente demolição, na igreja de S. João de Almedina encontrou-se um fragmento de baixo-relêvo, representando um episódio de muitas figuras, de que apenas se vêem as extremidades inferiores. Êste achado, porém, pouco vale, pelo pouco que dele se pode depreender.

Uma tal carência de estatuária encontra razão suficiente no exemplo, ou influência da austeridade cirterciense, — *plus grande en Espagne qu'en nulle autre contrée* (1), — que proscrevia todo o género de ornamentação, deixando sàbiamente em pleno efeito as grandes linhas arquitecturais e o vigor dos perfís. Mas nunca poderá ser desfavoravelmente interpretada, como pretendem alguns historiógrafos estrangeiros, de demonstração negativa das aptidões indígenas. O exagêro da conclusão é desmentido pelos testemunhos posteriores.

Pelo contrário, sob o ponto de vista geral, numerosos exemplos, desses tempos, poderão ser mencionados, tendentes a mostrar que a estatuária, tanto tumular, como transportável, foi fartamente cultivada, na sua forma incipiente e vacilante.

E é êste exactamente o assunto de que vou ocupar-me, lamentando que não possa aduzir todos os depoïmentos e anotações, solicitamente coligidos e a êste fim destinados.

---

(1) Cam. Enlart.

Desde muitos anos, por informações fidedignas, diligências próprias e descobertas de acaso, quem isto escreve tinha ajuntado notícias de esculturas de aspecto agreste, de pedra de Ançã, que se encontravam em igrejas aldeãs. Já disse que esssas notas, que podiam servir-me de guia, se perderam.

Soube que em algumas localidades a repulsa dos fieis tinha retirado outras imagens idênticas do culto, enterrando-as, como é costume, afim de serem evitados os desacatos do abandono.

O seu aspecto grosseiro, producto de mãos inexperientes, podia não ter carácter de tradicção que denunciasse afinidades, ou o traço chronológico de seqüência anterior. Eram as premissas embrionárias duma grande árte. E o rigor de apreciação atenua-se, atendendo às condições duma nacionalidade em formação, agitada de constantes lutas e calamidades.

De qualquer forma que seja, esses ensáios primitivos devem ser considerados como raizes da estatuária coimbrã. O ponto de partida da corrente

histórica, desde os princípios do século XIII, tem de procurar-se na iconografia dos túmulos e nas imagens icónicas, em que se começa a revelar o esforço duma representação duvidosamente visionada.

A estatuária funerária inicia-se verdadeiramente com o século XIII. Como se sabe, até fins do século anterior não eram permitidos enterramentos dentro das igrejas. Os dois primeiros monarcas portugueses jazeram no terreiro de Santa Cruz, antes que fossem transferidos para as monumentais sepulturas, com que foram honrados por D. Manuel.

É preciso, desde já, prevenirmo-nos, como advertência e preparação a ulteriores proposições, com êste aforismo fundamental de estética. — Em estatuária a imperfeição relativa, por mais que possa ferir a nossa susceptibilidade, ilaqueada de prevenções coactivas, pode não implicar motivo incoercível de rejeição ou inferioridade, na equivalência do seu valor, como expressão de arte.

O aperfeiçoamento do trabalho humano só se alcança pelo esforço tenaz de gerações sucessivas. A escultura de todos os tempos, para atingir o grau superior de desenvolvimento e de carácter, teve de percorrer as três fases de laboriosa e lenta gestação, que em classificação doutrinária se designam: — sim-

bólica, ou hierática, e arcáica, ou idealista, para chegar ao estado superior de emancipação e independência. E em cada fase o mesmo espírito e os mesmos pensamentos podem exprimir-se em diversa linguagem, sem depreciação de mérito.

A eclosão da estatuária ainda em princípios do século XIII é, em geral, por toda a parte incerta e rudimentar. A convergência de circunstâncias múltiplas, que em França, por exemplo, e inesperadamente no Pórtico da Glória, em Compostela, determinaram a ascensão rápida da arte, pelo esforço colectivo e recíprocas influências, é um sucesso assombroso e único, que não poderia dar-se em Portugal.

Entre nós, como teremos ocasião de verificar, foi árdua e morosa a evolução ascendente desta arte, sem estímulos de impulso, entregue a si mesmo, rompendo ao acaso das vocações desalumiadas.

Nos meiados do século XIV esta estatuária entre nós adquire qualidades definitivas. Estavam firmados preceitos, a nortearem a iniciativa e a mentalidade dos artistas.

As tocantes vacilações e audácias imprevistas do século anterior tinham desaparecido.

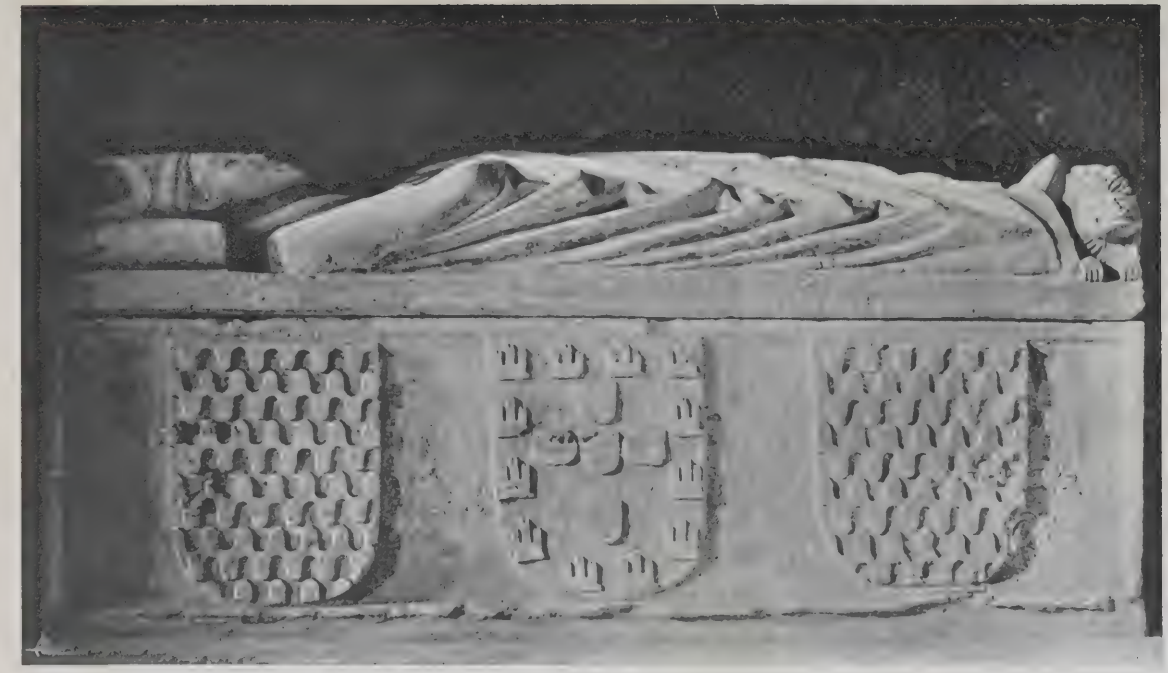
Com esta segurança do comum acôrdo, a arte subiu em correcção; mas perdeu o encanto da timidez e da ingénua e sincera simplicidade.

Manifestamente se reconhece que, pela acção de influências estranhas, se operou êste progredimento, suscitando preceitos mais seguros e serenos de execução e aforismos mais lúcidos de raciocínio. Mas não é menos evidente que essa força orientadora não extinguiu, nem sequer alterou a índole hereditária, que conserva sempre o seu carácter estável.

É mais cuidada a observação do ser humano; e melhoram as proporções, atitudes e gestos. Os panejamentos adquirem formas e efeitos racionais e ponderados; mas a prolixidade de outros tempos, superabundante e embaraçosa de pregas múltiplas não deixa de ser ainda a mesma.

E é esta persistência surpreendente, que é preciso não esquecer, pelas ilações que encerra.

No recinto da velha catedral conimbricense vamos encontrar exemplares significativos e genuínos dêsse período de elaboração progressiva. E vale a pena olhá-los atentamente, porque a nitidês da fotografia será bastante, para ajuizar da capacidade espiritual desses obreiros, que por instinto procura-



N.º 1

TÚMULO DO BISPO D. TIBÚRCIO

Sé Velha

vam encontrar na forma incerta a expressão do seu sentimento confuso e indecifrável.

O primeiro em ordem cronológica, de 1246, é a figura de D. Tibúrcio — n.º 1 —, o turbulento bispo que tão aversivo papel desempenhou na deposição do rei Sancho II.

Aqui, através da opacidade rígida da conformação desnorteada, já se percebem as qualidades fundamentais desta escultura, que em breve adquire a acentuação própria, e as características, que não mais perderá. O enleio, que prende a mão do escultor, tem expedientes caprichosos.

A execução sumária, se difere das outras, quási coevas, é apenas superficialmente, porque em compreensão são similares. A barba em zig-zag é artifício de convenção, geralmente seguido. A orelha nem sequer obedece a intuito de imitação; e muitas vezes se repete. O leão, aos pés, é um improviso zoológico, duma fauna imaginária, etc.

E é interessante de notar como esta exteriorização dura, de simplificação inerte, e a arbitrariedade dos detalhes simbólicos lhe dão um ar severo e estranho de originalidade arcáica.

Passemos em claro a estátua episcopal, sob o edículo do facial sul do transeptum. É de data anterior, e ignora-se o personagem que representa.

Assás desgastada, de modelação apoucada e inábil, nenhum esclarecimento dêle se pode colher.

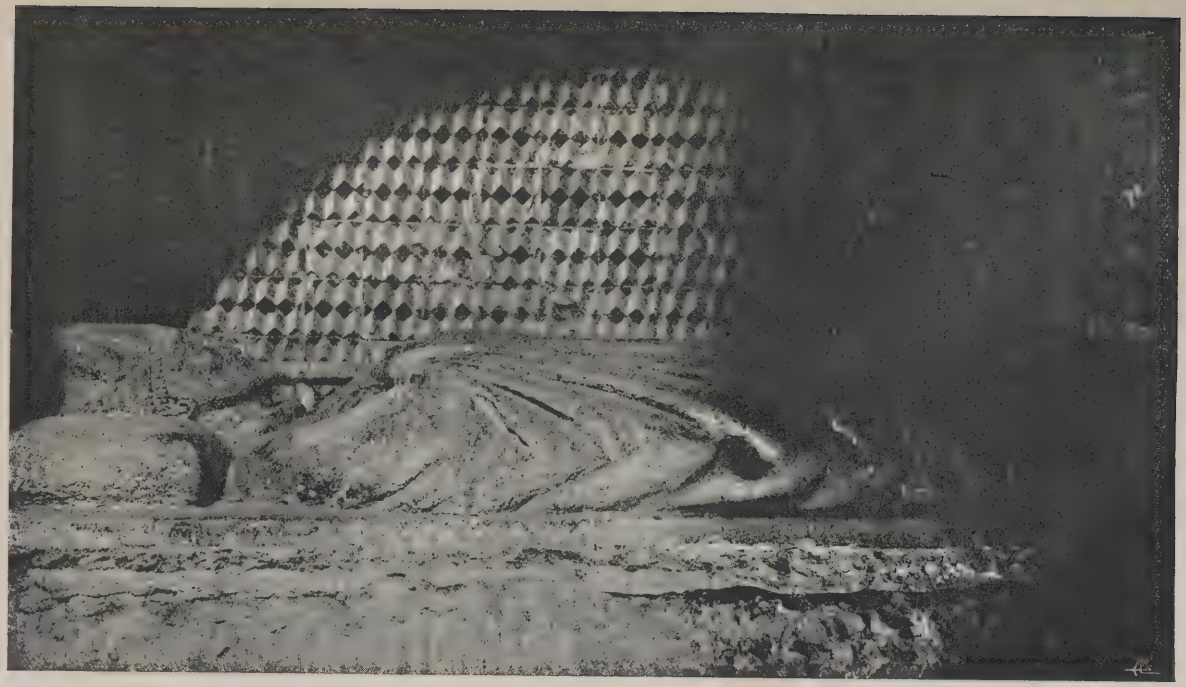
Junto da Porta de Santa Clara, a figura jacente de D. Egas Fafes, morto em 1268, — **n.º 2** — assume uma importância de excepcional superioridade. A cabeça magistralmente modelada liga-se com solidez ao tronco robusto. A impressão resultante da maneira sumária e enérgica do seu volume, numa vigorosa concentração de ideas vagas, dá-lhe a aparência de mistério e de lenda, que a fantasia popular aproveitou (1).

Poderia colocar-se a par do vulto soberbo de D. Estevam Annes, —. 1318 —, posto que êste seja de época muito posterior, se não se encontrasse polido e escoriado pela obstinação da ignorância.

Em ambos a atitude é rígida e pesada. As prégas das amplas dalmáticas imprimem-lhe o cunho ostentoso duma grandeza assíria. Os corpos volumosos dão-lhe maior e mais nobre representação de veneranda severidade.

Há ainda um outro túmulo icónico de D. Bataça,

(1) Um estudante, por zombaria, intimara-o a ceiar com êle. E morreu de susto, quando, à hora marcada, o pétreo convíva se apresentou para o festim.



N.º 2

TÚMULO DO BISPO D. EGAS FAFES

Sé Velha

dama de origem grega, da comitiva da esposa de D. Denis. Êste é subseqüente em data e pertence à categoria das obras que são apenas naturalizadas, porque fazem parte do grupo estatuário do século XIV, devido em grande parte a artistas estrangeiros, ou nos quais a intervenção destes mestres se fez sentir de maneira pronunciada.

Das seis estátuas funéreas, que na Sé Velha se vêem, falta mencionar a de outro bispo incógnito, cujo método escultural ocupa um lugar à parte e tem de ser apreciado separadamente. O vandalismo inconsciente do Cabido, no século XVIII, despedaçou-o e utilizou os fragmentos numa parede, como material informe de alvenaria. Dali foi exumado.

Não tem a posição ritual das mãos cruzadas sôbre o peito; e aperta virilmente o báculo, como se fulminado fosse no momento em que pretendessem arrebatar-lho. Na compostura geral há novadoras tendências naturalísticas. As bordaduras da almofada, em que pousa a cabeça, bem como a dos paramentos, são motivos geométricos, de feição mussulmana. Todos estes detalhes e o género de factura prendem a atenção.

Juntamente com a estátua partida achavam-se

fragmentos avulsos da urna, ricamente ornamentada, de arcadas góticas e encasamentos, contendo passagens bíblicas da criação do mundo. Estas parcelas são infelizmente escassas para a reintegração completa. Tanto mais para sentir, que era uma obra gizada sob a influência da explendida necrópole de Alcobaça. A pretenção imitativa da delineação dos régios ataúdes é incontestável.

Todos os indícios claramente denotam, que a caixa tumular não é contemporânea da estátua, como podem certificar os fragmentos que no Museu estão expostos e inculcam a anterioridade de algumas dezenas de anos.

Esta observação não é despida de interêsse, porque restringe a opinião de Watson, quando afirma que, por magnificentes que sejam estes túmulos — *de indubitábel origem francesa* — nenhuma influência directa deles dimanou sôbre a arte indígena. Importa pois assinalar o facto de que os moimentos régios não passaram desapercebidos às aspirações progressivas destes artífices, que buscariam nos melhores modelos incentivos mais dilatados à actividade das suas aptidões.

Apesar de tudo, punhamos êste de parte, como obra esporádica. E, considerando os restantes, sente-se que existe entre eles um élo de semelhante

índole, que os liga em relações de conformidade, como provindos das mesmas nascentes.

Terei de repetir sempre, que, em factos e deduções, me cinjo a Coimbra. É possível que algumas considerações ocorrentes possam ser implicitamente extensivas a maior área; mas para isso seria preciso mais abundante cabedal de demonstração e largueza de recursos, de que careço.

E não será de mais, desde já, e em quanto se não apresentam razões concludentes, reputar os exemplos apontados como expressão de fórmulas e de compreensão, que já no decurso do século XIII marcacavam a orientação definitiva, daí por diante seguida pelos estatuários, na laboriosa produção que vai ser o objecto dêste estudo.

Não obstante as incertezas na fixação ideal dos tipos que nestas figuras se embatem na rigidez plástica, no arranjo das roupagens e acessórios, é certo que abundam qualidades sobrepujantes, vigorosas e raras, que, parece, mais se engrandecem pelos próprios embaraços e deficiências de representação.

A escultura de Egas Fafes e Estevam Annes, afirmo, são assombrosas no seu mutismo esfíngico e soléne.

O encurtamento das proporções, a massa volu-

mosa dos corpos imprimem-lhes um ar de altiva e estranha majestade. Envoltos nas largas vestes pontificais, cingindo a mitra, mãos sôbre o peito, apertando o cajado episcopal, aos pés a quiméra alegórica, símbolo da heresia, estendidos pesadamente, bem mortos, imperturbáveis e pomposos na diuturnidade dos séculos passados e futuros, não há espírito que se furte ao abalo dominante destes venerandos emblemas da autoridade sacerdotal.

Na verdade, é de surpreender como no estado de enfraquecimento anterior, a poucos decénios de distância, a estatuária em Coimbra assim se levante em afirmações poderosas de vitalidade e engenho.

Não podemos, é certo, estabelecer comparações com o incremento e exaltação admirável, a que, nesta época, chegava em outros países, alentada e engrandecida pela cooperação de influências fecundas, na animação impetuosa de tantos monumentos, que simultâneamente se erguiam.

Atenda-se a que uma nacionalidade, apenas consolidada entre os estados peninsulares, sem recursos de riqueza, não podia acompanhar os progressos da arte, que se expandia em outros meios sociais, em energias de exuberância e perfeição. E nem por isso deixa de reconhecer-se a evidente superio-

ridade de inteligência e de génio, que nestas obras resplandece e se impõe.

E porque deseje, a todo o propósito, chamar a atenção de quem me lêr, para os pequenos reparos que facilitem a aceitação das minhas opiniões, sublinharei uma nota importante. Entre as duas estátuas episcopais, Egas e Estevam, medeiam cincoenta anos; e contudo as qualidades essenciais de carácter e intuïção plásticas são inteiramente homogéneas, como em directa seqüência genealógica, sem interrupção de continuïdade.

E é assim que todos os indícios, — estes e outros, que serão apresentados, — levam a crêr, que até fins do século XIII, pelo menos, esta produção estatuária foi simplesmente alimentada pelos nervos consistentes da vocação nacional, independente de qualquer acção proponderante de influxos estranhos, que fortemente a impulsionassem.

Arvoro bem alto esta afirmação, como uma signa de paragem aos transeuntes desprevenidos!

E mais adiante, pela dedução desenvolvida dos exemplos, serão expendidos os motivos e ponderações, em que se alicerça o convencimento dos alvitres, sôbre êste assunto de primacial importância, que desde muito professo.

E vêr-se há, como no solo bem fadado de Coim-

bra, sob êste ceu benéfico, tantas vezes magnificente, na maravilha dos seus ocasos, em que os últimos raios do sol inflamam as nuvens em labaredas de purpura e se espalham pelo ceu em fluídos incandescentes de oiro e pedrarias; nêste formosíssimo scenário, em que a natureza quis mostrar os recursos infinitos de todas as belezas das mais tocantes paisagens, a estatuária tem sido sempre exercida, como privilegiado condão. E que, em duas épocas, esta arte poude elevar-se com tanto brilho, que ainda hoje ilumina a velha cidade, como clarão da sua maior glória.

II

A existência do material apropriado tem sido sempre uma das primordiais condições para o desenvolvimento e fixação localizada duma arte ou duma indústria. Esta coïncidência acha-se constatada na história da arte, como explicação à persistência dum ramo de trabalho numa dada região que ofereça as vantagens da matéria prima.

— *Ahi onde para construir haja uma pedra fácil de lavrar, a escultura fez rapidos progressos* (1) —.

Nas cercanias de Coimbra abundam jazigos de calcáreo de diversas densidades de contextura e dureza, o mais favorável à laboração plástica. O calcáreo das pedreiras de Ançã e Portunhos, alvo,

---

(1) Prosper Merimée.

duma opacidade em que a luz desliza suave, prestando-se admiràvelmente à modelação dos volumes em graduação e a todas as delicadezas e minúcias, só praticáveis no alabastro, na opinião de Watson, era o elemento preciso e propício à arte.

A pedra de Bordalo, duma bela côr de ocre, que com o tempo adquire tonalidades douradas, foi especialmente aplicada à construção e decoração arquitectural. Muito mais dura, mas igualmente compacta e adequada aos mais agradáveis efeitos do claro-escuro.

Esta circunstância devia animar singularmente o exercício e os progressos locais da escultura lapidar. E por isso verosímil se torna a tradição, até certo ponto comprovada, de que esta actividade nunca aqui deixou de exercer-se desde tempos remotos, talvez, anteriores à monarquia (1).

De alguns iconos informes, já disse, tinha registo especificado, que perdi.

E com visos de certesa se poderá afirmar ter sido

---

(1) O sr. Mesquita de Figueiredo chamou a atenção para a inscrição conservada junto da *Torre de Hercules*, na Corunha: ... *C. Sevius Lupus architectus aeminiensis lusitanus.*

Coimbra era o Aeminium da dominação romana.

Não seria despresada a escultura, onde se criava um arquitecto assim dignificado.

Coimbra a séde dessas imagens, de rudeza arcáica, trabalhadas em pedra desta região.

São grosseiras premissas, ensaios tentados na escuridão da ignorância, anteriores ao século XIII, que deve ser considerado o primeiro período de actividade organizada, num rumo consciente e na inteligente aspiração de aperfeiçoamentos intangíveis.

É nesta época que a escultura entra numa fase regular e fecunda de produção e de carácter próprio. Nestes ídolos, que parecem tão repulsivos à compleição delicada dos modernos árbitros da graça, começa naturalmente a série progressiva da estatuária coimbrã.

Desde a figuração abstrusa até às mais elevadas sugestões de entrevista formosura, liga-as um fundamental acôrdo, vínculo de família, que transparece em semelhanças mais ou menos recônditas.

Do século XIII em diante podemos seguir com relativa evidência uma corrente de transmissão, que, se de facto apresenta lapsos de continuïdade, é pelo desconhecimento dos termos intermediários, ou porque os artífices acudiram a trabalhar em alguma grande construção.

Não só os elementos colhidos da iconografia tumu-

lar, mas principalmente, — o que mais me interessa, — a abundância de imagens isentas, ou transportáveis, mostram a intensidade de aptidão escultural e os liames de afinidade que as unem.

É preciso fixar, como base de elucidação e de critério, todos os indícios, exteriorizados ou ocultos, de identidade originária. Porque são essas qualidades, dimanadas do instinto natural do escultor ingénuo, que mais nos importam, do que as formulas sazonadas de execução sapiente e artificial, em maturação de estufa.

A diversidade de execução, segundo a capacidade individual do escultor, faz que cada figura deva ser apreciada pelas suas qualidades especiais.

E é pena que as tintas grosseiras, que as conspurcam e mascaram grotescamente, lhes prejudiquem a delineação descritiva das formas.

Todas estas imagens, em grande número femininas, têm o mesmo carácter, na erecção empenada das atitudes, nas roupagens abundantes, muitas vezes aglomeradas e confusas. E, apezar do cunho de mútuo acôrdo, apresentam dissimilhanças bizarras, de liberdade pessoal.

Sob a imobilidade aparente sente-se como a atracção dum movimento, uma simples inclinação

de cabeça, nos prende, na misteriosa magia duma graça celestial.

Da inexperiência vacilante, do corte incerto exala-se a espiritualidade do pensamento do artista. A mesma evocação dum vago ideal intraduzível nelas transparece.

É uma arte, que não é dêstes tempos, humilde e simples, sem jactancias, nem ficções. Porque na forma enleiada do acanhamento há distinção; na imobilidade há vida; na rigidez há plasticidade.

É uma série de incoerências entre a exterioridade material e a interpretação inteligente, que a nossa compreensão lhes dá. E nesta contradição flagrante se encontra o seu maior encanto.

Não exagero. Depois de absorta contemplação, ninguém se furtará à fascinação invencível, com que estas esculturas, tão ingénuas e puras, quási joviais, nos seduzem.

Fluídos misteriosos nos chamam para elas.

Arte de sinceridade, inspirada pelo impulso de faculdades nativas de escultores incultos, que não conheciam os cânones convencionais, impostos pela policiação das tiranias estéticas modernas, de compasso e de formulário, insinua-se pela candura dos processos, pela expressão da sua originalidade e, — seja assim! — pelas próprias incorreções!...

Quanto mais se olham, para explicar o seu poder de simpatia, mais se deixa perceber a aspiração e o empenho do inquieto artista, para dar à sua obra uma expressão visionada de vida e de verdade.

A concepção das atitudes, o modo de exprimir o movimento pelas dobras dos panejamentos, largas e obliquamente quebradas no solo, constitue um programa, decerto considerado de maior elegância e gentileza. Cada geração tem a sua maneira de vêr, de sentir, — o seu ideal.

As virgens aconchegando, ou aleitando o filho, assunto predilecto, e as santas mártires, sob invocações diversas, são vazadas na mesma compreensão, mas em liberdade, sem abdicações servis. Nota-se o excessivo arquear das ancas, que em todas as escolas góticas parece ser, na airosidade feminina, a característica da suprema elegância.

Dentro desta geral conformação o artista desenvolve os recursos do seu engenho e sentir pessoal, no arranjo dos tecidos, do movimento e da expressão, ladeada a face de madeixas estriadas, em ondulações simétricas, que se tornam excessivamente afastadas e amplas.

E todas estas imagens, discretas e tímidas, são, na sua essência íntima, igualmente exuberantes e belas!

É sabido como no reinado de D. Denis todas as forças da civilização se alentam sob a iniciativa do rei ilustrado e hábil. Delimitadas as fronteiras, suspensas as lutas contra o islamismo ou contra os estados da península, poude aproveitar a paz, curando da regeneração económica, segurança e prosperidade do país, fortalecendo-o pela agricultura e preparando o futuro pela cultura intelectual e pelos monumentos de arte, cujos restos ainda hoje admiramos: castelos, palácios, templos e mosteiros.

Coimbra mostra ainda manifestações brilhantes dessa época. Em arquitectura, a ruina soberba de Santa Clara. E em escultura, o claustro de Celas e toda essa sumptuosidade de imagens, cujo mérito reivindicamos, como reparação à iniqüidade de critério, que tão grosseira e afrontosamente as tem relegado à depreciação de — *arte bárbara.*

Fitando estas esculturas, talvez que compreendamos o scenário social, em que se agitava a vida desta época, melhor do que as descrições verbais podem fazê-lo. Parece que nos mostram, em realidade ani-

mada, a alma bravia e terna, tendências e costumes das populações em que brotaram.

Entremos nêste campo despidos de prevenções, para que possamos apreciar das qualidades, valor e alcance desta eclosão de tradição artística, alimentada simplesmente pelas iniciativas e dotes naturais de génio popular.

E a linguagem das próprias obras nos dirá que então os hábeis executantes não professavam princípios, que não fossem os suscitados pelo ímpeto das suas aptidões nativas.

Pela comparação, estas esculturas consideradas em conjunto podem separar-se em dois agrupamentos. A um lado, aquelas em que se reconhece inferioridade relativa de plano e de execução; ao outro, as de mais elevada aspiração, que se traduz em efeitos de panejamentos, lançados com maior larguesa e garbo.

As primeiras são frutos da timidês de imaginários imperitos, que não se atrevem a rasgos temerários contidos na estreiteza do seu atraso. E nesta sinceridade se funda a simpatia que nos inspiram. A sua obra é concebida com singeleza e esculpida na pedra lialmente, sem afectação e sem alarde.

As da segunda categoria obedecem a preceitos

colhidos em modelos e influências de mais sasonada gestação. As roupagens, aglomeradas em prégas múltiplas, são tratadas com fertilidade imaginosa; e o lavrante esmera-se em delicadezas de cinzel e acessórios mínimos.

Mas, quer inclúidos numa, ou noutra classe, todas estas esculturas são do mesma forma estimáveis ao nosso afecto. Todas, de mais acurada, ou fraca execução, oferecem particulares motivos de agrado, notas aprazíveis à nossa observação amorosa.

As estátuas, que classifico no primeiro período, denunciam-se, como é natural, pelas incertezas da inexperiência, sem a prévia fixação mental da configuração a realizar. Percebe-se que o efeito é buscado ao acaso das hesitações em detalhes contraditórios. Estas são as genuinas produções, parcelas da alma colectiva, que por si mesmo se alimentam e fortalecem, pelo vigor do seu próprio sangue.

No segundo período a aptidão dos naturais ao contacto de artistas e obras estranhas, toma incrementos sensíveis. Pode presumir-se que a influência de outras origens começa a fazer-se sentir pelo fim do século XIII, ou meiados do reinado de D. Denis. A data de algumas produções não contraria esta conjectura, como se verá.

Até aí o escultor fazia-se compreender por abreviaturas de linguagem confusa. Depois, pela cooperação do estímulo e do exemplo, prossegue em orientação mais segura. A arte eleva-se e adquire novos alentos de expressão. Nas obras dêste período começam a manifestar-se normas de medida e disciplina, impostas à originalidade caprichosa da fantasia livre.

Só em presença destas incompreendidas esculturas, atentamente contempladas, se percebem qualidades, que, condensadas e ocultas, nelas se adivinham. E só assim se alcança a santidade do simbolismo, que as cerca e sugere visões espiritualizadas e evocações de pensamentos vagos e indecifráveis, que nos abalam.

Todavia a exemplificação das gravuras auxiliará a elucidação descritiva, que as palavras dificilmente podem exprimir.

Em igrejas e capelas dêste distrito encontram-se velhas imagens, que dizem de feição gótica e cujos traços essenciais manifestam a seqüência incontestável duma progenitura comum.

Estas esculturas, embora algumas vezes individualmente notadas, com atilada ponderação não tem sido consideradas no seu conjunto, como autêntica documentação histórica de arte portuguesa. É um considerável assunto, não só desconhecido, mas votado à aversão desdenhosa dos novelistas da arte.

Logo veremos porquê.

E todavia estão reclamando a meditação reparadora dos competentes, dos homens de sensibilidade e gosto, porque encerram a cabal revelação da capacidade étnica e estética, dos privilegiados dotes de ingenuos e anónimos artistas, que obscuramente prepararam o terreno feraz, onde mais tarde desbrocharam os germens da Renascença.

É preciso desde já asseverar que a influência de artistas estranhos, provàvelmente peninsulares, chegou tarde e só duma maneira desigual se revela. Observação importante, porque obras, irrecusàvelmente contemporâneas de outras, em plena renovação, obedecem às antigas fórmulas, ilesas, sem serem atingidas pelas correntes reformadoras.

O artífice português foi sempre refractário à fácil adopção de ideas novas.

Facto idêntico se repetirá mais tarde, ao radicar-se a Renascença. Ao lado de esculturas, cuja

gentileza de correcção são de ostentosa importação, verdadeiramente assimilada, aparecem as velhas formas da tradição indígena, incorruptíveis e rebeldes a todos os influxos.

Foi ainda por esta natural resistência, que os estilos dos séculos XVII e XVIII só tardiamente foram aceites e incompletamente apropriados na oficina portuguesa.

No mobiliário, por exemplo, as formas características importadas eram reproduzidas em tradução livre, muitas vezes irreconhecíveis...

Não derivemos.

Para o efeito demonstrativo das noções a expender, teremos de passar em revista alguns exemplares típicos do século XIII e seguintes, cuja significação poderia ser ampliada em mais extensa colecção. E cada um mereceria referências singulares. Porém esta simples aproximação revelará a identidade compreensiva dos traços comuns (1).

A análise de cada uma delas é cheia de interêsse. Assim as gravuras bastem a bem dispôr os ânimos

---

(1) Estes documentos vão do século XIII ao XV. Mas, por simplificação didática, a designação média do século XIV poderá abranger a extensão cronológica do estilo, até que averiguações detidas permitam delimitações precisas de classificação.

à aceitação das mais salientes e impressivas qualidades que as elevam.

E ao penetrar na verificação, por assim dizer experimental dos factos, é necessário expôr duas ideas preliminares, que actuem no ânimo do leitor, para o julgamento imparcial das razões que alego.

Diz Eug. Pelletan — que todo o problema de história é uma questão de optica.

O mesmo se dá em crítica de arte. Se avaliarmos o passado, colocados no ponto de vista do espirito moderno, falseia-se o juízo e calunia-se o progresso, gerador de novos progressos.

Nos próprios acidentes da configuração escabrosa se reconhece que estes artistas tinham o pressentimento de recursos infinitos da arte, a intuïção sonhadora da beleza plástica. Incitava-os a miragem remota dos ignorados prodígios com que outros artistas mais felizes, seus contemporâneos, iam atingindo as cumeadas do estilo gótico em outros países, ou, na Itália, ingressavam na estrada aventurosa da Renascença.

E não esqueçamos que na escultura, para adquirir a posse consciente de uma orientação fixa, é indispensável a fortaleza de espírito exercitada em provas duras de tentativas e desilusões.

A singeleza atormentada, com que a alma do artista se revela nestas obras, prova a contenção do seu esfôrço. Porque, por entre as aparências depressivas há clarões de inteligência e fôrça criadora, que tantas vezes escapa à nossa filáucia analítica.

E, para serem amadas, é preciso entender-lhes a linguagem quási inarticulada e tímida!

O estudo do nú está fora do seu alcance. O desenho é por vezes infantil. A anatomia rudimentar não obedece a preceitos de observação. As proporções são arbitrárias, as roupas de improvização. Mas, apezar de todas as asperezas, deficiências e extravios, um semblante de dignidade impõe estas imagens ao culto da nossa adoração e da nossa intimidade. Assim elas se transformam diante dos nossos olhos!

A sombra de melancolia que as inunda, inspira-nos uma indefinida ternura, como se nos falassem da desolação tremenda de infortúnio e miséria, que enegreciam a existência das populações oprimidas. Geradas no terror de todas as superstições, elas conservam a impressão íntima de enigmática doçura e tristesa.

Depois do reinado de D. Denis, os documentos

que provam a continuïdade da estatuária, sob a aura de novos progressos, são de caracterização menos explícita e talvez menos abundantes. A importância da cidade decaíu. Deixou de ser residência habitual do rei e das gentes que o cercavam. Pouco depois a transferência temporária da Universidade tinha como conseqüência o enfraquecimento da vida local.

É natural que os reis mudando de moradia, ao sabor das suas predilecções, pelas diferentes terras do país, lhes dessem prosperidade passageira. Por isso é de notar que, embora dezasseis anos depois a Universidade voltasse de novo para Coimbra, as circunstâncias de afrouxamento eram as menos favoráveis aos interêsses da arte.

Ainda assim, o juízo seguro sôbre estas alternativas só poderia ser estabelecido, depois de efectuada a inventariação de todos os exemplares existentes, que nunca foram procurados e jazem ignorados e escondidos em obscuras capelas rurais.

Neste momento o que sobretudo embaraça a demonstração de quaisquer afirmações, para a adução de testemunhos formais e irrefutáveis sôbre o carácter intrínseco das obras, é a falta de abundantes termos de toda a evolução anterior. Não temos a série cronológica do movimento; e são precisa-

mente essas lacunas que perturbam os racionais tentamens de uma ampla classificação histórica.

Para chegar a essas conclusões subsistentes, seriam precisos novos e numerosos elementos didáticos de comparação e de estudo. Pelo menos, a reprodução fotográfica de todas essas relíquias medievais, que existem. Com êste copioso material o confronto seria, se não concludente, assás sugestivo. E lançaria jactos de claridade sôbre as obscuridades do problêma, que doutra forma só pode ter soluções incompletas e provisórias.

E essa acumulação de provas, que ilustrassem cada uma dessas fases, é inexequível numa breve resenha desta natureza.

Cêrca de sessenta anos decorrem desde o fim do reinado do rei Lavrador até à construção do monumento da Batalha. O estilo gótico em Portugal surgiu de surpreza e devia ferir de assombro os escultores habituados à antiga e pesada austeridade românica.

A igreja da Batalha, logo desde os alicerces, revelaria a êstes ingénuos pedreiros os prodígios duma

arte fantasiosa, que se erguia em inovações de sonho maravilhoso.

Uma tal empreza demandava um exército de operários; e a afluência devia ser enorme. O alistamento de lavrantes teria de ser feito sem exigências de selecção rigorosa.

A desigualdade de estatuária, que ali se vê, põe em evidência o aproveitamento forçado de aptidões medíocres.

O estilo gótico ràpidamente se impoz, por toda a parte, e conquistou preponderância. E todavia essa fascinação parece não se ter feito sentir, mais que ao de leve, nos nossos artistas que não receberam, dentro do próprio templo, o crisma do novo estilo.

A estatuária, que no gótico se identifica com a arquitectura no mesmo pensamento, difere quando desligada e se ostenta na independência do seu valor.

O que é certo é que os imaginários conimbricenses, distantes do fóco de irradiação, permaneceram dentro dos trâmites da tradição, alheios à imitação de outros modelos.

É o facto, nunca desmentido, de insubmissão, a que já me referi, e se tornou bem manifesto, em tempos modernos, nos estilos franceses, sob a denominação dos Luizes.

O gótico não se popularizou em Portugal, não obstante alguns belos monumentos que assinalam a sua passagem.

Há no Museu Machado de Castro um alto relêvo datado de 1400, que é instrutivo. O autôr quis fazer um obra genuinamente gótica, e apesar de versado e dextro, foi traído pela obstinação do atavismo. Na arquitectura, nas figuras, no detalhe conhece-se o intúito e o esfôrço, como se patenteia a ausência de penetração na substância do estilo.

É certo que nunca uma forma secular se extingue ràpidamente; mas aqui a resistência é tenaz e diuturna. Estátuas assás avançadas, do século XV, conservam autênticamente o cunho de antecedência secular.

Veja-se o ataúde do Cristo morto — **n.º 3** —, que é a mais subtil e dolorida comoção, que a enlevação dum artista possa fazer repercutir na duresa da pedra fria. Trabalho excepcional, de raro aprêço!

E no entanto é uma escultura que poderia ter saído das mãos dum ascendente, cem anos antes. A altitude genial do canteiro em nada lhe modificou a aparência das figuras do plinto. E soube insuflar-lhe toda essa melancólica ternura, que se exala

N.º 3

CRISTO NO TÚMULO

Museu

da imagem morta, na lassidão da postura do corpo, dos braços, no sudário, em tudo.

A invenção do lençol, que lhe cobre a cabeça e se estende em pregas lamentosas, caíndo em arcadas laterais, dá a todo o conjunto a estranha insinuação da mágua íntima das coisas inanimadas — *lacrimae rerum.*

Dificilmente se encontrará uma pedra de mais pungente consternação da vida que se evolou.

E a lista de obras idênticas, produzidas conjecturalmente até às proximidades do reinado de D. João II, que não serão excessivamente raras, podem indicar a extensa cadeia, cujos elos sofrem modificações, sem alteração dos traços típicos da sua estirpe arcáica.

A inventariação total dêste precioso espólio só por iniciativa do Estado pode ser levado a efeito. É forçoso que não seja protraído êste abandono injurioso para a arte e que agrava a civilização dum povo.

Bem sei que, à falta de documentos e datas, as opiniões que defendo sem a chancela de competência e autoridade, que me falta, não passam de meras conjecturas.

Efectivamente são juízos, que julgo amparados

por todas as probabilidades, mas que, em todo o caso, carecem de alicerces materiais, incontestáveis e firmes. Confesso que assim seja; mas também reconheço que se me fôsse permitido especificar a quantidade de exemplares que me levaram a esta persuasão, só por propositada incredulidade me recusariam o assentimento.

Obedeço ao propósito de manter em liberdade os meus alvitres. Tenho a certeza, porém, de que, em vários lances, me não encontro sósinho e poderia ampará-los em sólidos esteios.

A escassez da nossa estatuária medieval tem sido por vezes sentenciada por estrangeiros, e, como sempre, aceite pela indiferente condescendência dos naturais, como denúncia de incapacidade.

Repudiando a ligeireza, assentemos que em Coimbra não só floresceu, mas o seu percurso nunca foi interrompido. Quando muito, intermitências, se as houve, nunca foram de longa duração, nem podem ser diagnosticadas de enfraquecimento vital.

Pelo contrário, veremos, como mais tarde uma vergôntea dessa vegetação se mantem independente e vivaz ao lado da Renascença, transigindo com ela, sem contudo abdicar das qualidades intrínsecas e típicas da sua espécie.

N.º 4

VIRGEM COM O MENINO

Igreja de S. Paulo de Frades

N.º 5

VIRGEM DA MATERNIDADE

Museu

Podemos agora voltar atrás e reatar a seqüência do meu arrazoado, pelo reconhecimento e justificação das qualidades superiores desta estatuária depreciada.

Os áuspices da arte não reconhecem direitos de naturalidade a estas relíquias. Nados no mesmo solo, respirando a mesma atmosféra, oriundos da mesma raça, nada encontram nestes vultos que lhes desperte uma pulsação mais íntima!

E contudo, quando compreendidas, seriam carinhosamente contempladas, como flores agrestes de candura e beatitude, que parecem ter brotado do pólen fecundo do amor e da graça, que desabrocharam da crença e da alma da grei, em toda a frescura e fragrância da sua pureza étnica.

Dentre todas destaca-se a imagem de S. Paulo de Frades — **n.º 4** —, que vem prestar um depoimento inesperado e eloqüente pela legenda gravada, que termina com a data alarmante e preciosa de — 1448!

A leitura é autenticada pela autoridade irrevogável do sr. dr. Ribeiro de Vasconcelos. Por isso a

importância dêste testemunho é dum valor inestimável.

É um marco culminante na estrada percorrida durante duzentos anos!

E sempre o firmal quadrilobado é o enfeite predilecto, desde o século XIII, como sigla de autenticação genuína.

Cessam todas as dúvidas sôbre a senda percorrida. E deixa-se presumir qual seria o rumo futuro, se uma nova corrente não viesse interceptar o movimento adquirido.

E é esta conclusão, que mòrmente importa.

Olhemos atentamente estas imagens, e deixemo-nos levar pelo encantamento de inocência e de bondade, que as ilumina, com o nimbo de espiritualidade ideal e afectuosa.

É possível que, acrescentando o número e variedade dos especímens aqui reproduzidos, as considerações expendidas calassem mais fundamente e podessem conquistar votos de adesão irrecusável.

Realmente é longa a lista das esculturas, que, por títulos vários, oferecem revelações de formosura em dinamização mais ou menos perceptível.

A lição proficiente não pode colher-se de uma ou outra estátua singularmente apreciada; mas da aná-

N.º 6

VIRGEM COM O MENINO

Museu

N.º 8

VIRGEM COM O MENINO

Igreja de Tentugal

lise do conjunto, na reciprocidade das analogias de percepção e de realização prática. Não obstante, presumo que estes limitados exemplos servirão de lançar no espírito do leitor a faúlha da curiosidade, que despertam as cousas verdadeiras e recônditas.

É preciso penetrar no âmago da pedra e surpreender, na sua misteriosa mudez, a alma que ali mora.

Pelo diminuto registo das esculturas, nestas páginas patenteadas, será fácil de avaliar quantos abalos de gôso estam prometidos aos olhares prescrutantes dos observadores sensíveis.

As imagens femininas encontram-se em maior quantidade.

A Virgem mãe, assunto durante tantos séculos entregue ao talento e á sentimentalidade dos artistas, foi sempre novo e atraente para a inspiração e a originalidade. Com o filho nos braços, aleitando-o, a seio descoberto, sem simulados recatos, que os costumes do tempo dispensavam, são castas, como assucenas de puresa e de misericórdia.

Que doçura suave e poética, nestes tempos, em que os homens se exprimiam com franqueza brutal, em que as paixões se expandiam ferozmente, em que a maldade fazia correr o sangue sem hesitações e sem remorsos!...

A par destas, as madonas em prenuncios de natividade, na ostentação impecável dum culto à proliferação maternal, e que em nossos dias são repudiados, como intoleráveis à pudicicia pública.

Algumas, com a designação contraída de Senhora do Ó, são da melhor época — **n.º 5** —. A crença desta invocação devia ser grande e arraigada, como o demonstram as numerosas imagens largamente espalhadas. E todas modeladas na mesma atitude beatífica da saudação angélica, humilde e submissa, como acontece sempre que uma devoção se populariza e propaga (1).

Nesta, que apresento, transparece toda a unção do sentimento bíblico, tão tocante pela simplicidade límpida e pela devota intuição.

As delicadezas do cinzel vão às cousas mínimas: o firmal dos mantos, a bordadura das fímbrias; a coroa; o anel; e ao pescôço o ramo de coral, de virtudes de esconjuro contra sortilégios e encantamentos.

A candidez das pequenas divindades, tão acessíveis às almas símples, devia inspirar aos supli-

(1) O sr. Vergílio Correia no seu belo livro *Monumentos e Esculturas,* dá notícia instrutiva, com ilustrações, de alguns exemplares notáveis.

cantes aflictos e prostrados promessas consoladoras de acolhimento, de bondade e de bênção. Da expressão de bonomia afável que as envolve, irradia a suavidade familiar e propícia, que nem o nosso scepticismo de hoje pode recusar-lhes.

Como seriam amadas, porque eram verdadeiras!

O povo, os humildes, na sua ignorância só tinham as superstições, que lhes enchiam a alma de temores e de esperanças. Eles criam que não há pecado que não possa ser absolvido; crime que não possa ser perdoado, invocando o sorriso carinhoso e protector da Virgem.

A redenção era o prémio de todas as súplicas da fé e do amôr.

E tudo isto, todo êste estado de credulidade nativa, êste misticismo de simplicidade confiante e infantil, se reflecte na expressão, no gesto de gentileza divina dêstes símbolos virginais!

Observe-se como êste pensamento brilha no sorriso intencional da Virgem — **n.º 6** —. Uma bafagem celestial anima esta figura, que a mão inexperiente do artista não soube fazer mais formosa.

Em restrição forçada, por mais que tente reduzir as exemplificações capitais, escolhidas dentre as figuras desta galeria, tantas chamam, por títulos diversos, a atenção, que a preferência é embaraçosa.

Na brevidade duma lista, só apresentarei as que mais se afastem da generalidade, por notas singulares. A diferença das duas épocas mencionadas ressalta claramente. São termos da extensa série, largamente separados, que indicam como a arte se aperfeiçoa, firmada nas mesmas bases de compreensão e de princípios, até à exaltação desta figura posta em evidência, — **n.º 7** —.

O corpo foi bàrbaramente desbastado.

A fisionomia tem a nobreza duma estátua grega. Pela fixação rigorosa da feição impregnada de espiritualidade, esta cabeça pode colocar-se a par dos mais belos modelos de qualquer época.

Do segundo período, que avança pelo século xv, entre as peças de maior realce conte-se a Senhora do Pilar, em Tentugal — **n.º 8** —. De grandeza natural, duma gravidade, que as dimensões tornam mais imponente, é uma obra singularmente notável pela nobreza do seu porte altivo e meigo e pela consciente segurança do efeito calculado e obtido.

O Santo Bispo — **n.º 9** —, igualmente pertence à mais alta estirpe. Obra de nímio cuidado, dum artista que confia em si e na sua arte.

A imagem de S. Miguel — **n.º 10** — afasta-se, em

N.º 7

BUSTO DA VIRGEM

Museu

diferenças de estilo. A movimentação afectada não é destituída de imponência e garbo.

E não deixe de notar-se como a fealdade do diabo foi uma preocupação persistente da idade-média. E, porque fóra da natureza não há seres compreensíveis, inventavam deformidades, mais repugnantes que terríficas.

Entre as estátuas de mais elevada perfeição e apreço há a incluir a Virgem do Convento de Lorvão — **n.º 11** —. Mimo de perfeição e candidez. A graça insinuante do seu sorriso benigno é feita de ingenuïdade infantil.

As qualidades de mérito, sob aspectos diversos e até inconciliáveis, da mesma forma se verificam em tantas outras esculturas, das quais apenas meia dúzia de exemplos apresento.

Prescindindo de observações estéreis, entrego à atenção do leitor especímens soltos, que são fórmulas expressivas de representação plástica, dentro dêste género. E assás visível se tornará a acentuação típica do seu génio.

De época anterior, mencionarei as imagens com os **n.os 12, 13, 14** e **15** —.

O S. Pedro, — **n.º 16** —, de presença hierática e soléne, como convém ao supremo símbolo da igreja.

As santas Mães: — **n.º 17** —.

Santa Catarina: — **n.º 18** —.

Santo Antão: — **n.º 19** —.

E dezenas doutras. Colecção deliciosa!...

O grupo — **n.º 20** — é uma curiosa pedra, que marca o índice mental duma época. É um episódio de superstição, que formava o lastro das almas incultas e crédulas.

Os malefícios de satanaz assediavam as criaturas, que nós bemaventurados encontravam o exorcismo expurgante, que conjurava os espíritos e neutralizava os sortilégios.

S. Bartolomeu livra a angustiada princesa dum feitiço, que, pela forma de batráquio, devia ser temeroso.

Emquanto que outro pobre diabo jaz acorrentado e reduzido à impotência...

Outros são notáveis pela apropriada caracterização. O S. João — **n.º 21** — é bem o anacoreta do deserto, alimentado a insectos e escórpios.

E de escultura semelhante o **n.º 22**.

E outros, e tantos outros suprimidos!... Tantos motivos a assinalar, de interêsse, de estudos, de curiosidade, despertados pela idea implícita, que anima esta estatuária; pela execução exteriorizada, que as faz valer; pelas singularidades de expressão,

e até pelas anomalias fantasiosas de originalidade veemente e, às vezes, contraditória!

Todas estas notáveis pedras são certificados indubitáveis de que esta arte, de tão remota origem, se avigorou em energias de progresso persistente e lento.

Para comprovar os recursos inventivos de composição decorativa dêstes escultores, temos a urna que devia recolher os ossos dos Mártires de Marrocos prometidos ao mosteiro de Lorvão — **n.º 23** —. Tem a forma de túmulo, cuja face principal é esculpida em emolduração de arquitectura.

Sob uma série de arcadas desenvolve-se a scena, que pretende ser patética e é duma agradável ingenuidade. Os pacientes esperam a sentença do suplício, que o sátrapa vai pronunciar. As atitudes e a mímica dos personagens exprimem os sentimentos variados, que os agitam, e a que o artista quiz dar a animação de alvorôço trágico.

É um pequeno drama timidamente exibido, no género do Claustro de Celas, com o qual se relaciona.

Muitas outras esculturas teriam direito a ser registradas, como elucidativas sínteses das faculdades poderosas que animam esta estatuária, feita de instinto e de talento.

O arrolamento completo de tantas, que se ocultam em obscuros altares, seria uma obra proveitosa e fértil, um inédito capítulo de investigação e de surpreza, para a documentação histórica da arte portuguesa. E seria também uma empreza de patriótico alcance educativo, a coleccionação fotográfica de todas estas relíquias, introduzidas nas escolas e largamente divulgadas a baixo prêço.

Aqui dou por finda a tarefa, que me impuz, de sacudir a poeira do esquecimento, que sobre os frutos duma Arte poderosa se tem acumulado no decorrer de séculos.

Não consegui, de certo, tornar bem explícito o sentido e o alcance das minhas razões. Outros, mais sabedores e conspícuos, não faltarão, a esclarecer as sombras que obscurecem êste precioso têma.

Pertence ao leitor consultar a sua consciência e fortalecer, pelo seu sentimento próprio, os juízos dèbilmente alegados e os raciocínios, que não soube melhor conduzir.

Estas pedras falam a quem as interroga. No seu seio há palpitações de vida.

N.º 9

S. BRAZ

Museu

N.º 10

S. MIGUEL

Museu

E na concentração hipnótica da nossa adoração, sentimos que ellas nos comunicam pensamentos e confidências, que escutamos embevecidos.

Nasceram amadas pela confiança dos humildes e vivem fóra do seu tempo, como criaturas no exílio, sem pátria, na cerração dos desenganos, nostálgicas e saüdosas das lágrimas doloridas que enxugaram aos desgraçados e aos párias.

E as palavras silenciosas, que nos segredam, dão-nos a felicidade íntima, pela simpatia que a elas nos prende e de que as almas bem formadas não deixarão de partilhar.

III

De caso pensado reservei, para ponderação especial, o famoso Claustro de Celas, que fez parte do primitivo edifício das Escolas Gerais, construído por D. Denis, junto ao paço das Alcáçovas (1).

Monumento único, a todos os respeitos notável, é a mais autêntica frutificação da seiva original e forte, que corria nas veias dêstes contemplativos da natureza.

Aqui se encontra a lídima expressão, a pureza de sentimento, a mística e espontânea poesia da alma popular.

Como um velho *Cancioneiro*, estes capitéis foram lavrados na anciedade amorosa de um ideal

---

(1) Sr. dr. A. R. de Vasconcelos, *Revista da Universidade*, vol. II.

pressentido por entre as brumas de horizontes desconhecidos.

O Claustro, de dimensões exíguas, cedido ao mosteiro das monjas por D. João III, foi ampliado em extensão, com o acréscimo de arcadas de ordem toscana. A parte antiga forma dois lanços, em pequenos arcos de cintro pleno, sôbre as colunas geminadas, assentes em estilobato seguido. Os capitéis duplos, de forma cúbica, historiados em tôdas as faces, representam suplícios de santos e episódios das legendas sagradas.

Os quadros da vida do Cristo começam na Anunciação e vão até à Ressurreição e a descida ao Limbo.

As scenas são animadas com acentuação dramática admirável. A execução é delicada, a movimentação enérgica; e exprime tôda a escala da paixão, em gestos e mímica de significação variada, desde a serenidade ao tumulto.

Algumas são cariciosa e pacientemente buriladas como placas bizantinas. E têm o encanto das lendas realçadas na policromia de vitrais flamejantes.

Os numerosos personagens, em transes agitados, agrupam-se com inteligência e animação de gestos.

Há quadros impregnados de solenidade e melan-

colia; outros que pretendem impôr-se pelo abalo violento de aparato tétrico.

A *Descida ao Limbo*, o *Menino entre os doutores*, a *Flagelação*, todos, afinal, são cheios de energia e simplidade.

¡Que vigor de sentimento para dar à composição, dentro de alguns decímetros quadrados, pelos mais cândidos processos, a comovida impressão dos grandes lances da tragédia bíblica!

Não há motivos de preferência; há contudo incidentes deliciosos. A virginal doçura da *Anunciação* tem toda a suavidade de uma miniatura preciosa.

Apresento aqui duas reproduções ao acaso — **n.º 24** —. É impossível numa resenha apontar tôdas as notas de expressão, de vida e de veemência patética de alguns pequenos personagens.

O poder de intuïção é grande; e a crença do escultor adorável!

Tôdas as scenas se revestem de uma candura insinuante, de imaginação lúcida e devota, de uma dignidade e distinção estranha e pitoresca.

Em suma, todas estas páginas são irradiações dêsse oculto poder, que gera as grandes obras de arte. E falam à nossa altivez de portugueses, por-

que nelas se espelha a alma sentimental de uma raça viril.

A pedra de Ançã, de corte brando e fino, quando atacada pelo salitre, torna-se friável e desagrega-se em partículas mínimas.

É um morbo destruïdor e caprichoso pela indeterminação das circunstâncias que o provocam (1).

A cárie tem-se feito sentir deploràvelmente, e apagado fragmentos preciosos.

A *Entrada em Jerusalém* era um espectáculo ruidoso, de multidão, com traços singulares. Rapazes, trepados às palmeiras, observavam o cortejo; e o Cristo passava, sôbre o jumento vagaroso. Grande pena é que seja um dos que se encontram corroídos e quási extintos.

Eu sei que os levitas e os teóricos do velho culto clássico em declamação enfática continuarão tratando de arte bárbara estas hieráticas sínteses, que em si condensam energias portentosas de concepção.

(1) Últimamente foi-lhes aplicado o único corregimento, que, pela experiência, se reconheceu ser o mais eficaz para sustar o contágio.

Porque se obstinam em não reconhecer que nesta enleiada contextura há reflexos luminosos, que vão muito além da representação realizada. Que estas geniais simplificações de modelação actuam persuasivamente, pelo efeito virtual que produzem na perplexidade da nossa visão. Que são a alva da estética dos nossos dias, pronunciada a cinco séculos de distância!

Atenda-se, ao contemplar todos estes especimens de estatuária, irmãos gémeos pela origem, que os imaginários viviam no seio de populações atrazadas, sem relações de emulação, sem fortes estímulos que os impelissem a audácias de avanço. Para êles não existiam, nem incitamentos da função social da arte, nem condições de aprendizagem organizada Guiava-os simplesmente o seu instinto, a ambição de servir e edificar as almas piedosas, falando-lhes a linguagem acessível à sua inteligência.

Eram do seu tempo e cumpriam a missão de aformorar os sentimentos da fé, oferecendo consolador refúgio aos desvalidos, pela expressão de bondade das virgens risonhas, cheias de pureza e de graça. Porque não há semblantes, que não sejam de serenidade e de uma afectuosa clemência.

Êles vinham de longe, conduzidos pelas tendências das suas aptidões naturais, empenhados em bem

fazer, na fragilidade de fórmulas vacilantes, de uma idealidade ainda indeterminada...

Ou, quando muito, escassamente alumiadas pela ténue claridade de proveniências incertas, que por acaso lhes despertassem ideias mais altas de evocação criadora.

IV

Se até agora, com raras e notáveis excepções, esta estatuária tem sido desdenhosamente abandonada, é porque as noções da arte estão longe de serem integradas na educação geral, e até na cultura das classes mais ilustradas.

Esta é a incontestável e lamentosa verdade.

As rubricas, pela lei postas à margem dos programas do ensino oficial, são letra morta.

Assim se mantem a invulnerável couraça de indiferença perante estes documentos afirmativos das excepcionais aptidões de espírito dos nossos antepassados, num dos mais interessantes períodos de constituïção nacional.

E forçoso é invocar a atenção dos homens competentes, para que sejam tentados todos os esfor-

ços de elucidação e propaganda, à reabilitação, a que estes humildes obreiros têm direito. Porque alimentaram a chama da arte com revelações de superioridade, que fazem pensar na asserção paradoxal de G. Le Bon:

«Il semble donc que la periode de personnalité dans les arts, chez un peuple, est une eclosion de son enfance ou de sa jeunesse».

Estes fragmentos estranhos, com registo de nacionalidade, parecem tão novos e livres, tão fora de moldes e convenções, que fàcilmente se crê ser a invenção humana sem limites, e poder descobrir um mundo de formas emancipadoras e singulares, e até em sentido oposto a tôdas as expressões conhecidas.

Que os evangelizadores da arte se empenhem em apagar o estigma de depressão que cai sôbre um povo, que assim desmerece os factos mais significativos para exaltação e prestígio das suas aptidões, do seu génio e da sua civilização. Pois que a arte é a expressão da própria vida.

E, embora me acusem de divagações prolixas e banais, não deixarei de expender com insistência as reflexões que êste menoscabo faz nascer no ânimo de todos aqueles, que crêem existir nos tesouros da

arte histórica de um povo a afirmação e o sumário de tôdas as qualidades anímicas e inatas, que servem de base ao seu desenvolvimento progressivo e ascensional. E em cuja contemplação se encontram momentos inefáveis de afecto e de gôzo, em compensação aos desconcertos agros da vida.

Direi quanto penso sem medir a extensão redundante e fútil das considerações que me ocorrerem, e sem que me pese a fadiga e tédio, que ao leitor possam causar, — aliás fàcilmente evitáveis...

É êste o meu empenho e o fim que me propuz, ao empreender a tarefa désta inglória publicação.

A arte, apanágio da inteligência e da alma humana, necessidade fisiológica, como se diz modernamente, apareceu com o troglodita nas trevas preistóricas. E são essas manifestações instintivas que marcam os primeiros termos da série infinita do seu percurso através os povos, as idades e as civilizações.

É pela arte que as vetustas populações asiáticas, nas regiões da sua origem e nas ramificações da sua dispersão, sepultadas desde milhares de anos

nas solidões da história, têm surgido às invocações da arqueologia e patenteado o explendor do seu poder e a pujança da sua grandeza. E todos estes testemunhos, minúsculos ou colossais, arquivados em museus, contêm o coeficiente da mentalidade, das aptidões colectivas, da intensidade espiritual dos povos, impérios e raças desaparecidas.

Nos domínios da estatuária, mais do que em outro ramo de arte, quaisquer que sejam os aspectos da escultura arcaica, nela transparece o cunho autêntico da capacidade de vibração espiritual do agregado social, que nela colaborou, pela simples cooperação do seu assentimento.

Êste conceito admitido e tantas vezes verificado, racionalmente se insinua pela própria natureza da arte estatuária, na sua origem misteriosa, austera e sacerdotal, que tanto pode impôr-se pela realização naturalística do seu aspecto, como pela ideologia simbólica de formas irrealizadas.

Sabemos que se proclamam distinções de divórcio entre o que se deve entender por arte e por arqueologia. Os meticulosos, em generalidades abstratas, abrem um abismo entre a impressão venerável e poética, que o tempo põe em tôdas as cousas,

e a afecção artística que o talento imprime sôbre a nossa sensibilidade.

Para os espíritos especulativos estas distinções doutrinárias têm o poder de artigos de fé indestrutíveis. Simplesmente se esquecem de balizar as linhas estremas e divisórias onde começam e onde acabam os dois campos.

É à crítica scientífica, segundo dizem, que compete estudar as leis das faculdades artísticas, dirigir e regular os *fenómenos estéticos*, analisar e depurar a concepção dos estilos. Em fim, «à procurar las condiciones indispensábles para que el espiritu admire las obras bellas en su sazon y punto» (1).

Nesta ordem de ideias há quem conteste o valor e a estimação das esculturas medievais, tôda a vez que não sejam revestidas de qualidades proeminentes, de estilo e de execução excepcional, decerto aquilatadas pelo padrão preconcebido e consagrado pelos pontífices da estética clássica.

Ora é sob êste ponto que irrompe a magna questão de princípios, sempre renovada e calorosamente debatida, entre a prepotência conservadora dos sectários das velhas escolas, que se dizem represen-

(1) M. Vasques.

N.º 11

VIRGEM COM O MENINO

Igreja de Lorvão

N.º 12

S. JULIÃO

Museu

tantes da autoridade ortodoxa, e as reivindicações das falanges modernas, que reclamam a independência e livre expansão da crítica da arte, sem os obstáculos intransigentes dos preconceitos.

Porque para êles, conservadores, a arte pura e verdadeira só existe nas reverberações de um padrão ideal por êles definido e sagrado, imposto sob anátema ao temperamento, à inteligência e à sensibilidade dos artistas e do público. Preceitos transcendentais, que baixaram em línguas de fogo do Pentecostes helénico, sob cujo influxo os metafísicos pretendem que se opere a inspiração dos tipos da absoluta beleza.

É certo que nem a razão subministra dados evidentes, nem o sentimento se manifesta com necessária clareza, para que a crítica possa fixar conceitos inflexíveis de qualidade e medida.

A beleza é o *divino fantasma*, que paira em ondulações luminosas, misteriosamente envolta em véus impenetráveis. E contudo existe, viva e dominadora. E nós a sentimos, essência coeterna, e sem cessar a reconhecemos na natureza e nas obras da imaginação e do génio dos homens.

Cousas sabidas e velhas. Mas nunca é de mais agitar estas contradições sistemáticas, de que andamos assás alheados. E porque não é sob tais prin-

cípios que podem assentar as normas da nossa razão e do nosso critério.

A ingenuïdade rudimentar dos processos, as hezitações transitórias da inexperiência não podem ser motivos decisivos de regeição de uma obra de arte, que manifeste os elementos embrionários da sua expansão florescente. Dentro do invólucro material, em que os puritanos descobrem incorrecções abomináveis de desenho, pode existir o *quid* misterioso que irresistivelmente nos atrai e nos deleita. E, mais singular ainda, é que êsse mesmo aspecto incerto concorre a dar maior intensidade à amorosa contemplação da nossa simpatia.

E, porque a razão só pela reflexão se exerce, é preciso bem salientar a secreta e intrínseca superioridade da escultura medieval coimbrã, tão cativante, desde que seja redimida dos preconceitos e falsos juízos que a agravam.

¿Como é possível sentenciar sôbre os primórdios de uma arte, que brotou da alma de incultos imaginários, com expontaneidade nativa, na bravia anciedade de descobrir formas e arrancar no crepúsculo

dos seus sonhos imagens que um raio de génio vivificou, — empregando os mesmos métodos de julgamento, pelos quais são graduadas as obras de hoje, ou de ontem, procriadas em condições mentais, morais e estéticas radicalmente diversas?

Tão ilógicos e incoerentes, como se pedissem a uma região, nos rigores do inverno, os frutos amadurecidos e saborosos dos climas tropicais!

A expressão é lei suprema da arte, diz V. Cousin, com todos os idealistas e eclécticos. Por ela é despertada a emoção inefável da beleza. A forma, que é o meio imperioso e único da sua revelação, pode ser, ao mesmo tempo, um obstáculo que a prejudique e anule.

A beleza física só vale pela beleza espiritual que nela se encarna.

O reconhecimento da supremacia da expressão é de tal evidência, que é exclusivamente para ela que tendem, no livre exercício de tôdas as energias, os programas dos inovadores e revolucionários da actualidade. Porque nela concentram a síntese ideal da arte; e a ela subordinam os processos e efeitos da execução material, em arrojadas e imprevistas insolências de temeridade e de técnica.

Os críticos, que não admitem que sejam recomendáveis à atenção judicatória as obras — *destituídas*

de qualidades transcendentes e por isso mesmo indignas de interêsse,— como diz Eug. Muntz, e outros, têm argumentos especiosos e singulares. Acham que a infracção dos seus princípios conduziría à deturpação da sensibilidade, à corrupção das subtis qualidades de apreciação.

Estes pontos de vista são exorbitantes e inteiramente arbitrários. São artifícios de velhos sistemas, veneráveis de decrepitude; aforismos académicos, que não reconhecem a unidade essencial da arte. A unidade estética, que subsiste na variedade dos aspectos materiais: *Ars una.*

Não dou novidades. Isto são ideias preliminares, sancionadas pelas modernas escolas e mil vezes proclamadas em livros e revistas.

A defesa das doutrinas clássicas levaram os conservadores a encerrar a arte no cinto de ferro da tradição e na imutabilidade dos dogmas académicos.

Assentaram a teoria do belo sôbre a identidade dos princípios da estética, da metafísica e da moral; ao mesmo tempo que admitem o belo ideal, inviolável e eterno, ao lado do belo físico, instável e transitório.

¿Mas, se o belo físico, neste caso, depende da

relatividade convencional, como pode ser considerado norma fixa de critério?

Para nada serve.

Ninguém contestará que é preciso distinguir entre a ideia do belo e a sensação do agradável, embora seja ordinàriamente esta que desperta a ideia do belo. O agradável é inconstante e vário. Muda de homem para homem, e até individualmente, conforme a impressão do momento.

A beleza ideal, intelectual, ou como lhe queiram chamar, é infrangível e não depende do tempo, nem das contigências. E será êsse o único e verdadeiro princípio, soberano e regulador, cuja aspiração reside no fundo da nossa consciência e determina as vibrações emotivas da nossa alma.

A' arte, na sucessão dos tempos, tem acompanhado as civilizações desde o mundo antigo, tomando formas estranhas e instáveis que refletem o modo de ser colectivo. Mas a eterna essência, mais ou menos dinamizada, actua sôbre a nossa emotividade, independentemente de requisitos de caracterização material.

Tanto pode soltar-se de uma obra prima moderna, como do ícono arcáico, desde que sejam aquecidos à chama de um igual talento. E por

talento deve entender-se o poder comunicativo de transmitir à nossa sensibilidade a emoção de impressões e sentimentos, todos os abalos do entusiasmo, da ternura, do gôzo e da dôr.

Êsse flúido, que passa através da forma, é inviolável e permanente, ao alcance da susceptibilidade receptiva, de que sejamos dotados.

A tirania da crítica aristocrática, iluminada dos fulgores supersticiosos do Belo absoluto — protótipo divino — e semelhantes devaneios transcendentais, está banida; como tôdas as tiranias. E a arte popular, desabrochada livremente em exuberâncias de raça e audácia, recupera a situação de dignidade que em vão lhe era denegada.

Os estetas da velha escola laboram em êrro e pretendem manter-se em intransigências de seita, e em completo antagonismo com as ideas modernas. Não admitem que por detrás de um invólucro áspero ou exteriorização deforme, como numa retorta da velha alquimia, possam existir secretos filtros de beleza.

¡É como se negassem a ternura amorosa da poe-

sia popular, porque carece de ser realçada pelos esmeros de rítmos e metrificação impecável!

O mérito e beleza de uma obra de arte, é princípio aceite, depende verdadeiramente da maneira de sentir e compreensão do artista, — da sua psicologia pessoal. E nesta doutrina se fundam as aspirações e a garantia dos futuros progressos da arte.

Porque, como diz Veron — a arte não é outra cousa senão a expressão espontânea da concepção das cousas, sob as influências morais ou físicas de um período e de uma raça.

A causa desconhecida das sensações estéticas é um complexo problema de psicologia experimental.

Mas o que a observação revela é que não podem sugeitar-se a fórmulas materiais de pêso e de medida.

«Telle oeuvre, pleine d'incorrections et de defauts, garde des droits à notre admiration par cela seul que la personnalité de l'artiste y eclate par une originalité puissante et par l'energie avec laquelle elle manifeste le temperament et le caracter d'une impression individuelle...» (1).

A enunciação, em resumo, do lema dominante

(1) Veron, *L'Esthétique.*

pode reduzir-se a isto: — A beleza escultural não é adstricta à forma.

Não pretendo fazer alarde de erudição fictícia, haurida capciosamente em mananciais de antologias e enciclopédias, de captação acessível. Sôbre o tema seria extremamente fácil acumular sentenças copiosas. Limitar-me-ei a reproduzir as breves e explícitas palavras de Sutter:

«En effet, l'art est l'application d'un principe, ce n'est pas le principe lui même; l'art est l'effet, il n'est pas la cause» (1).

E ainda invocarei uma autoridade de primeira ordem, um dos mais formidáveis adversários do sacro colégio académico, que tendo explanado e debatido o assunto, condensa os seus juízos nestes termos:

«Devons nous considerer le beau suivant un canon admis ou le beau est il une essence, se developpant de differentes manières, suivant les lois aussi variables que sont celles de l'esprit humain.

«Le beau ne peut-être que l'emanation d'un principe et non l'apparence d'une forme».

E cingindo a matéria de mais perto:

«Le grand malentendu, c'est de supposer que le

(1) David Sutter, *Esthet. General.*

beau, parce qu'il est un, est attaché á une seule forme; or la forme que revêt le beau et l'essence du beau ce sont deux choses aussi distinctes que peuvent l'être une pensée et la façon de l'exprimer, le principe créateur et la creature» (1).

E, para restringir depoimentos, aproximarei estas duas referências, colhidas em terrenos diversos e partindo de duas correntes diametralmente opostas. Eug. Muntz, o puritano inflexível, sentencia:

« La qualité maîtresse du moyen âge, c'etait l'imagination, à qui l'ignorance laissait libre carriére ».

Por seu lado, o revolucionário V. Le Duc encontra-se com êle e completa-lhe o sentido:

« Il est à remarquer d'ailleurs que la qualité dramatique dans la statuaire semble s'affaiblir à mesure que la perfection d'execution se developpe ».

« ... Le sens dramatique, si profond souvent dans la statuaire du moyen âge, semble gener le developpement du beau plastique, et le statuaire, tout penetré de son idée, l'exprime sans songer à la beauté de la forme ».

As opiniões em confirmação das ideias, que desordenadamente advogo, podiam ser com largueza multiplicadas.

---

(1) V. Le Duc.

O único embaraço seria a escolha dos textos mais persuasivos e breves. E contudo, estes que aponto merecem ser meditados, porque encerram uma noção elucidativa, sínteses de longa dissertação, acêrca dêsse misterioso poder, que a par de divagações, de enfática futilidade, tantas locubrações magníficas pelas altas regiões do pensamento tem produzido, em páginas deliciosas de eloqüente afectação.

É de notar que os adeptos da ortodoxia clássica não contestam em tese estas verdades; mas são incoerentes recusando as ilacções legítimas.

Em matéria de apreciação crítica nada mais falível, do que as prevenções gramaticais e preferências de escola e de estilo. São razões de parcialidade; e, quando sinceras, são modos particulares de percepção, ou de cultura.

É tempo, e a falange dos insubmissos nisso se empenha, de abolir a pressão do fanatismo reaccionário, que levanta peias à natural impressionabilidade dos espíritos.

Há um fenómeno de observação, tantas vezes invocado pelos propagandistas que por si só vale um

tratado de ideologia estética. E vem a ser que na estatuária da alta antiguidade oriental, a impressão vibrante, dizem, é tanto mais veemente, quanto mais a execução é factícia e sintética.

Um só exemplo: a leôa ferida ululante de dôr, do Museu Britânico, que fez parte dos baixos relêvos de Kuyundjik. Na sua conformação esquemática é de uma expressão mais violenta e penetrante, do que uma obra de sagacidade analítica e exactidão de realismo dos animalistas modernos, — de Barie, ou de Gardet, que seja.

Por processos imprevistos e opostos, se conseguem efeitos idênticos de emoção. Para o mesmo fim, os meios são infinitamente variáveis.

Observadores e diletantes, que na contumácia dos seus métodos despedem sentenças de condenação sôbre as incorrecções pedagógicas do desenho, alarmam-se quando lhes dizem que nada importam êsses desvios rebeldes das naturezas livres. Não há desmandos na tradução da forma quando, pela sinceridade e independência pessoal do artista, se manifesta e exprime a encarnação elevada de uma aspi-

ração, em conformidade com as condições morais do meio humano que a produz. O que importa é que nos comuniquem o estremecimento íntimo da sua vitalidade inanimada.

Na arte, como na moral, os pontos de vista, quando deslocados ou falsos deformam a visão das cousas. É a *anamorfose* da perspectiva.

Sob o aspecto inerte de uma escultura, apenas ideográfica, será sempre possível descobrir pontos brilhantes de superioridade, como num pedaço de rocha se podem encontrar minúsculas pepitas de ouro fino.

Muitas vezes nestas representações sumárias, abreviadamente descritivas, a mão trémula do artista, ensaiando exprimir ideias e sentimentos, faz ressaltar partículas de graças imprevistas, de uma atracção particular, *sui generis,* inexeqüíveis em imitações instruídas do natural.

«Il semble même que plus les arts s'éloignent de l'imitation de la nature, et plus ils sont propres à faire vibrer dans l'âme certaines cordes intimes qui laissent une longue et profonde impression».

A escultura é a mais abstracta de tôdas as artes e sempre uma parcela piedosa de doçura nos solicita diante de uma obra antiga.

A muda linguagem da pedra roçada pelos séculos é cheia de mistérios, de incógnitos segredos de metempsicose, e como apagadas reminiscências dos nossos antepassados.

São os ocultos laços de solidariedade sentimental que ligam os homens e as sociedades, na seqüência atávica da sua existência e dos seus destinos.

Que cousa mais tocante, do que reconhecer nas fragilidades dessa timidez estatuária, quão penosos e pacientes esforços foram necessários para que esta arte brotasse, tal como é, da alma de uma época de rudeza e barbaria!

¿Não palpita no âmago dessas imagens o espírito humilde e bravio da plebe desvalida, na placidez da sua desventura resignada?

¿Que pode haver de mais afectuoso à nossa devoção patriótica, do que a contemplação dêsses numes tutelares, que ouviram as preces anceiadas dos simples, dos pequenos, dos oprimidos, durante lutas fraticidas, de ódios entre vassalos e soberanos, vítimas de prepotências e das calamidades públicas?

Com a imaginação assombreada pelas incertezas e inclemências da vida terrena, áspera e tormentosa, a ideia risonha da beleza plástica, da glorificação da carne, estava fora da compreensão das suas almas inquietas.

Nada há mais atraente para o espírito e a imaginação, do que descobrir todos os detalhes recônditos e múltiplos, que são o encanto destas imagens, e só se manifestam a quem as inquire com confiança e amor. ¿Que há de mais tocante, do que recordar pelo pensamento essas épocas; e as crenças dêsses homens, que cultivavam a arte, sonhando-a, como se ela existisse nas claridades dispersas de uma nebulose de poesia?

Sejamos reconhecidos e generosos para com êsses hábeis estatuários, que com os limitados recursos do seu labor desbravaram o caminho a continuadores mais felizes.

Embora esta insistência possa fatigar a benevolência do leitor, não hezitarei em proclamar, que na indecisão de qualidades apenas perceptíveis pela figuração virtual do seu poder, esta estatuária é mais que digna de atenção, é substancialmente admirável.

É na espiritualidade da matéria que reside a condição suprema da arte. A exactidão da forma não é a verdade artística. Isto é, a visão subjectiva, que escapa à análise, que é múltipla e só pelo efeito da sua impressão se avalia.

O brado de guerra, que nos arraiais da arte mo-

derna, como um toque de clarim, impele as hostes iconoclastas e sediciosas, — é a eliminação da forma pela forma. Cessa a forma estática, a precisão reprodutiva, naturalística e imobilizada, pela concepção imaginária da forma em movimento.

O volume construtivo é apenas o imprescindível pretexto para a sugestão impressiva de efeitos dinâmicos. Basta que despertem no espírito do observador sensações vagas, variáveis e individuais, que façam surgir diante dos nossos olhos ideias e visões indefinidas, dissolventes e ilimitadas.

Tôdas as seitas dos heresiarchas e aderentes, jovens audaciosos, que investem contra a arca santa, onde se guardam os veneráveis preconceitos da tradição académica, — *impressionistas, futuristas, cubistas, passeistas, maxistas, ultraistas* e tutti quanti; todos os iluminados e convulsionistas, que vão na frente, não concedem à forma mais que o valor figurativo que gera os excitantes da acção emocional. Que a massa ponderável da matéria se transforme em puras idealidades etéreas!

Os mais moderados limitam-se a *formas voláteis*, esfumadas e vagas, quási indeterminadas. E a impressão resultante será mais comunicativa pela solicitação de refracções irradiadas e difusas.

E desta forma, aos excessos da autoridade, como

sempre acontece, contrapõem princípios de negação ilimitada e demolidora.

Aparte os exagêros inconsistentes destas arremetidas impetuosas, é de notar a coïncidência surpreendente: uma tendência do século XIV revive numa aspiração reformadora da arte hodierna!

A mesma luz da maravilhosa e eterna lâmpada da arte brilha sempre, mesmo através das brumas de idades atrasadas.

O que pretendo com a aproximação dêstes factos e razões é comprovar que na plástica as vibrações produzidas sôbre os nossos nervos não podem ser regulamentadas, nem policiadas pelos ditames de métodos, ou de convenções de qualquer espécie. A repulsa de tôda a coacção é a reivindicação de liberdade, sem a qual a arte se atrofia.

Na recepção principesca que os artistas de Praga prepararam a Rodin, o mais possante iniciador da transformação nova, êle consagrou a fórmula da sua profissão de fé, neste voto solene: — «que a beleza não está na linha das feições, mas na sua expressão íntima».

Nas ideias, como na física, o espírito reage contra a pressão.

E na arte, quási sempre, em exorbitâncias de re-

N.º 13

SANTA BARBARA

Museu

N.º 14

VIRGEM COM O MENINO

Museu

sistência, no sentido contrário de originalidade imprevista.

No século XVII, ao predomínio estático da horisontalidade na arquitectura clássica contrapuseram-se os desregramentos exaltados da curva em movimento, de Bernini, de Borromini, de Churriguera, etc. A história dos estilos é feita de antagonismos.

Hoje a indisciplina alucinada preconiza a ignorância dos processos e até a proscrição do desenho, como incitamento fecundo às temeridades irreverentes da originalidade sem peias.

Assim pretendem eliminar todos os preceitos e compromissos de escola, quebrando as ligações de continuïdade, e conservando intactas, na virgindade natural, as faculdades nativas, a desabrocharem espontâneamente ao impulso da sua própria germinação.

Por mais anárquica e absurda, que pareça esta efervescência da incubação mental que atravessamos, e quaisquer que sejam as conquistas ulteriores da anceada renovação artística, não se pode contestar que os fogosos intuitos dos novíssimos incursores

têm aspectos defensáveis de racionalidade. Sòmente o assombroso equívoco consiste em supor que, com artifícios de indústria e de programas combinados e retumbantes, se consegue reverter à pureza cristalina da arte, dos períodos de iniciação.

E a virtude máxima destas esculturas é a expressão inconsciente e espontânea de uma fase, que nem se imita, nem se repete. É a súmula de condições morais de uma época e de causas adversas: breves metáforas de revelação obscura e significação clara.

Emfim, nestes tempos de — *positivismo, ingenuinismo* e *livre natureza,* ao mesmo tempo que estes modelos são apontados como exemplos de independência procriadora, há quem pretenda desqualificá-los, tarifando-os pela retroactividade de regras gramaticais, alegando presumíveis delitos de incorrecções, como se do alinho caligráfico, ou ataviada ortografia dependesse a doçura de uma página de Michelet, ou a veemência de uma estrofe de Vítor Hugo!...

V

Alonguei-me talvez em divagação. Mas presumo que muito mais tenho a dizer, em defesa desta produção escultural, que tem sido, para o grande número de devotos da arte, fria e ininteligível.

Dentro de cada homem existe, mais ou menos desenvolvida, às vezes como adormecida, a inata intuïção da beleza. Porque o discernimento estético só pelo exercício se fortalece e aperfeiçoa. Só na persistência contemplativa se sente o irresistível poder da arte.

É então que surgem motivos empolgantes de surpresa, tanto mais viva, quanto mais fàcilmente possam passar despercebidos.

As faculdades estéticas, ou o instinto da arte desenvolvem-se e fortificam-se independentes de

teorias didáticas preliminares. Basta a sugestão e que no espírito de cada um a interpretação se complete na adaptação do seu critério e do seu temperamento.

Os pensadores puritanos exigem que as definições por êles preconizadas sejam a única fonte lustral, donde brote a hipótese quimérica de um regime que conduza os artistas, como a estrêla guiou os magos errantes, independentemente do modo de sentir e das possibilidades muitas vezes acidentais do momento histórico.

Tem-se dito que a moda é a aberração e causa da prostituïção da arte. Que a arte se degrada quando se deixa vencer pela moda.

¿E contudo o que é a moda senão o predomínio de certos artifícios e, que, de ordinário, se sobressaltam o bom gôsto, acabam por ser sancionados pela transigência do nosso senso estético?

¿Modernamente muitos dos artistas insubmissos não estão sendo cotados como valores de bolsa? E a aura da popularidade, instigada pelos rumores do reclame, não vai passando de uns a outros, pelos mesmos modos e razões que actuam sôbre os figurinos da indumentária feminina? ...

Tudo isto é natural pela maleabilidade volúvel da

mentalidade pública. São as transitórias condições da arte.

As velhas intolerâncias, de carácter sacerdotal, são hoje impossíveis. A arte tem modalidades variáveis de predilecção intensas, embora efémeras, na agitação e na celeridade da vida de hoje.

Tôda a forma, desde que seja aquecida aos vivos lampejos da inteligência, da sinceridade e do sentimento, desde que faça sacudir a alma em movimentos de extranha e deleitável sensação, — é Arte.

Se a estatuária popular, de que me ocupo, se insinúa tão aprazivelmente ao acolhimento da nossa ternura, é porque a sua linguagem — que é nossa — é feita de locuções singelas e lacónicas, como abreviaturas; e como símbolos se presta a interpretações ilimitadas, sempre gratas e comovidas.

Elevemos o espírito em tôda a independência da nossa isenção moral. Só assim nos comunicarão a simpatia íntima, dôce e mística, de certo determinada pelas afinidades ancestrais que a êles nos prendem.

Fazer passar disciplinarmente pela mesma fieira obras produzidas em situações e épocas absolutamente dissemelhantes, é abuso de crítica iníquo e absurdo.

São indeterminadas as fontes da beleza, escondida aos olhos vendados por teorias pretenciosas, enganadoras e vãs. E creio que adoptadas mais por comodidade e ênfase, que por convicção.

Pois se uma escultura qualquer que seja o seu aspecto confuso ou rudimentar, me revela a encarnação de um alto pensamento, que me seduz; de uma expressão sentimental, que me comove, ¿que mais é preciso, para que lhe preste o culto da minha admiração? ¡Se essas formas sucintas se abrem ao meu entendimento em aparência de graça e de pureza!

¿Porque não hei de amá-la com estremecimento e fervor, não obstante as incorrecções formalistas, segundo as pragmáticas doutrinárias dos conservadores obstinados e inconvertíveis?

As predilecções do nosso gôsto pessoal, as inclinações do nosso temperamento individual, as tendências interesseiras do nosso modo de ver singular, devem ser sacrificadas aos ditames superiores e depuradas de uma mais sensível, delicada e optimista compreensão da beleza.

«Un critique sait maintenant... que la première operation en histoire d'art consiste à se mettre à la place des hommes que l'on veut juger, à entrer dans leurs instincts et dans leurs habitudes, à épouser leurs sentiments, à repenser leurs pensées, à repro-

duire en soi-même leur état intérieur, à se representer minutieusement et corporellement leur milieu, à suivre par l'imagination les circonstances et les impressions qui, s'ajoutant à leur caractère inné, ont déterminé leur action et conduit leur vie» (1).

Os prejuízos da nossa educação são como tatuagens indeléveis e dificilmente podem ser estirpadas.

A crítica de autoridade funda-se em sentenças e preceitos que ninguem sabe porque hão-de ser preferidas aos preceitos contrários da crítica da razão livre. Invocam as leis supremas do bom gôsto em nome do comum acôrdo, de proposições e postulados de alta estética e corolários sofísticos das metafísicas do belo. Mas a razão insurge-se contra a tutela opressora, exercida sôbre as íntimas e delicadas susceptibilidades da nossa emotividade natural.

Os pontífices, investidos da autoridade sacerdotal, detentores das tábuas da lei, ungidos e sagrados, premeiam e condenam, a seu talante, as produções do génio. E é de pasmar, como descricionàriamente, segundo inspirações misteriosas de clarividência, só aos predestinados concedida, nos são

(1) Taine, *Phil. de l'Art.*

impostas normas arbitrárias a que supersticiosamente nos submetemos, para compartilharmos da honra de sermos intelectuais e conquistarmos foros de aristocrático e exquisito gôsto, pairando em regiões inacessíveis ao vulgo!

¡Como no apólogo oriental do Rei trajando brocados impalpáveis, nós caímos de giolhos, como fulminados, ante as maravilhas que nigromantes fascinadores querem que tais sejam!

Por tôda a parte assim tem sido; mas lá fora a resistência a esta oligarquia mostra-se tenaz, e a irreverência dos revolucionários demolidores há muito que alcançou reconhecimento de beligerancia. Entre nós, na frouxidão das actividades artísticas, mal despontam protestos passageiros e intermitentes dos rebeldes, dissociados e sem orientação...

O estreito critério exclusivista de que só a alta arte é arte, se dá sinais de vida, é pela inércia dos falsos respeitos inveterados e pelo exemplo contagioso da pusilanimidade.

As faculdades de análise mais perspicaz não podem estar sob a alçada coïbitiva de regras unificadas.

As abusões supersticiosas e os abusos do classi-

cismo doutrinário, tem caído um a um diante da implacável resistência de teorias novas.

Lembremo-nos de que só modernamente a arte designada com alcunha depressiva de *gótica*, caluniada de grosseira e bárbara durante séculos, foi resgatada e enobrecida como a mais estupenda criação do misticismo católico e poder maravilhoso do engenho humano. ¡E os precusores e primitivos da pintura italiana, jaziam igualmente sob o labéu de ignorância e barbarie!

Reinava o despotismo da autoridade abusiva e da rotina inerte.

A regeição formal, sustentada pelos sacrossantos textos da estética académica, da policromia dos monumentos gregos, só em tempos recentes foi, pela evidência, suprimida. Contra os pertinazes da monocromia, concluia a demonstração um erudito moderno:

« *¡ Encore une illusion que s'en va!* ».

Nesta perplexidade de princípios é forçoso reivindicar mais alguma cousa do que a liberdade exterior e tolerada: a liberdade ampla, para afirmar convicções fundamentais; e plenos direitos para as fazer valer.

Tôdas as artes, no fundo, não são mais, que ra-

mificações da mesma origem. P. Muntz faz notar que na Renascença, quási todos os artistas célebres, arquitectos, escultores, pintores, começaram por ser ouriveses. Ch. Perquin corrobora, que na idade-média os artistas conheciam igualmente a prática de tôdas as artes afectas ao culto.

Quentin Matsis, antes de ser pintor, foi serralheiro. Da mesma forma Verrochio, de serralheiro se fez pintor; e em nossos dias Favier trocou a pintura pela arte do ferro.

Exemplos semelhantes abundam.

Na arte são idênticas as fontes de vida espiritual, de sentimento, de deleite, de graça divina, que vibram as mesmas cordas da nossa sensibilidade e do nosso encanto. Tôdas as distinções de classificação, com que tem pretendido separá-las,—em altas e baixas, nobres e plebeias, liberais e mecânicas,— são arcaísmos sem significação, jactâncias fúteis e falsas.

Modernamente uma palavra bastou, para abater prosápias de categoria. A denominação democrática de *Artes decorativas* proclamou a igualdade perante a lei suprema. A sombra dêste paládio cobre tôdas as produções frementes e palpitantes de engenho e luçidez, sem distinção de castas, fundada no seu poder de domínio e fascinação, como condensações

luminosas de inteligência, de sentimento e de génio, que nelas fulgurem.

A custódia de Belém, pela seiva exuberante da alma da grei, que a robustece, pela fecundidade e firmesa de capacidade, de lucidez, de concepção, vale tanto como qualquer outra grande obra consagrada, de alta estirpe; de pergaminhos heráldicos e chancelas académicas; de casaca de seda, perruca empoada e tufos de Alençon...

No proseguimento do aranzel que, com mais convicção do que método, venho ponderando, voltarei sempre a reclamar contra o menosprezo que caíu sôbre estas sagradas relíquias dos nossos escultores medievos, anónimos trabalhadores, que não conheciam ambições de glória, resignados ao eterno esquecimento da posteridade.

A afronta de *bárbaras,* tantas vezes pronunciada, é uma sentença inconsiderada e errónea.

Não há arte bárbara, se foi gerada pela temperatura moral em que encarnou. Não há arte bárbara, emquanto houver na alma humana criadora uma pulsação de sensibilidade, de crença, de esperança e de sinceridade.

As formas múltiplas e várias, pelas quais a arte se manifesta, são especificamente equivalentes, segundo a mentalidade da sua época e a compreensão colectiva.

¿Porque arte bárbara? ¡Simplesmente, porque não cabe dentro dos padrões convencionados no regimento policial dos gramáticos!

A magia destas obras, não cessarei de o repetir, não se encontra na matéria visível e palpável, mas no hálito que do íntimo delas se emana.

Está decretado um museu de reproduções em gêsso — *Arte Comparada* — junto da Escola de Belas-Artes de Lisboa (1).

Se aos fados aprouver que algum dia seja convertida em realidade esta incomparável emprêsa, ali serão reünidos, provàvelmente, os iniludíveis elementos para a solução definitiva dêstes e tantos outros problemas debatidos e pendentes.

Para discriminar a feição típica de uma época na

(1) Decreto de 13 de Março de 1919.

Esta instituïção reclamada desde 1878 pelo sr. Joaquim de Vasconcelos acha-se atendida... no *Diário do Govêrno*.

evolução da arte, não basta fixar as obras de mais elevado carácter, produções excepcionais de um período que passa.

Importa não perder de vista as manifestações generalizadas, que exprimem o nível da capacidade normal e dos recursos em voga. Porque são as qualidades do instinto natural, que produzem frutificações genuinamente populares.

É sob êste ponto de vista que os predecessores da brilhante falange quinhentista da velha Coimbra, bem merecem as nossas saüdações devotadas e agradecidas. É exactamente pela casta imperícia, sem disfarces de artifícios, que a fôrça emotiva aumenta e conquista a adesão irresistível com que as apreciamos.

Se não prendem os olhos, vão direitas à alma. ¡E somos como os místicos, que no arrebatamento do seu extase julgavam ouvir vozes divinais e a música dos anjos!

Êles não sabiam, como em épocas posteriores, revestir as suas ideações de formas depuradas e argutas; embelezá-las pelos efeitos pitorescos do atavio e da ficção. E por isso mesmo que eram verdadeiros, falam-nos em locuções que não são de hoje, mas que têm um acento de poesia e de sonoridade límpida, que nos enleia e penetra.

Reconheço que esta minha insistência se torna prolixa e importuna. Mas receio não ter sabido formular com perceptível clareza os meus dizeres, de maneira a alcançar a aquiescência do leitor. E é nisto que consiste o meu empenho.

Sei que a hora da reparação há de chegar. E então êsses solitários artistas, vultos indistintos que se movem ao longe, na penumbra dos tempos e na confusa poeira dos acontecimentos, serão exaltados pelos iniciados e puros, que souberem ver e sentir.

Porque é sòmente perscrutando com fé viva o palpitar do coração da pedra, que se consegue o estado de graça, para entrever a transfiguração radiosa da matéria imaterializada pelo génio humano, como se fôsse abençoado pelas mãos benéficas do Deus criador e omnipotente!

VI

Por deduções comparativas e históricas, temos de admitir sôbre esta estatuária a acção de influências estranhas, que nunca deixam de actuar na elaboração e desenvolvimento de uma arte vigorosa.

¿Neste caso, seriam de origem peninsular? ¿De além Pireneus? Talvez umas e outras...

A observação de factos, ainda que avulsamente considerados, longe de contrariar, dá plena confirmação a esta presunção. Todavia a escassez dos elementos de estudo só permite conjecturas inconsistentes, acêrca da extensão e intensidade dessa intervenção.

Por agora, o que mais importa ao meu fim, seria determinar, não a procedência, mas a data, porque no movimento de Coimbra, a meu ver, não se desco-

brem sinais manifestos de qualquer influxo orientador antes dos fins do século XIII.

Até aí todos os indícios de relativa significação mostram que a corrente, que de longe vinha, seguiu sem tutela a sua desenvolução normal até ao Claustro de Celas. Só daí por diante é que a forma geral de expressão plástica se modifica, afastando-se dos moldes transmitidos e aproximando-se, num sentido mais largo e livre, da natureza.

E, para se ajuizar de como esta iconografia se manteve vivaz, vamos ver como conservou a sua autonomia e só tardiamente, e em graduais concessões, se separou do seu núcleo ancestral e característico.

A Virgem de S. Paulo de Frades, já citada, — **n.º 4** —, é duplamente notável pela sua identidade escultural e pela data gravada — 1448.

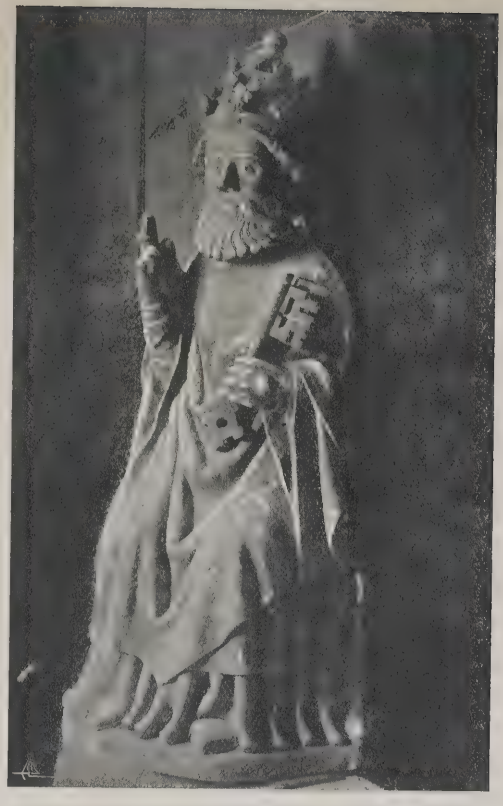
Significa isto que, na firmeza dos seus princípios, no século XV esta arte conservava ainda o carácter hereditário da sua ancianeidade, exteriormente sugestionado por instigações e exemplos alheios.

Assim, pois, restringindo em poucas palavras os factos apontados, poderemos dar como assente, até demonstráveis contraditas, que esta estatuária aqui

N.º 15

VIRGEM COM O MENINO

Museu



N.º 16

Igreja dos arredores de Coimbra

se arraigou desde os princípios da monarquia, entregue a si mesma, sem lição estranha, que só pode ter-se feito sentir depois de 1281, em coïncidência com o casamento do rei D. Denis. A partir de então, não há dúvida, adquire aparências mais faustosas e túrgidas de volume, de atitudes, de roupagens e acessórios mais aproximados de imitação naturalista.

Restrinjo-me a Coimbra. Não será surpreza se algum dia se afirmar a hegemonia coimbrã da estatuária medieval portuguesa. E além disso a anterioridade desta arte, que nunca deixou de ser exercida nesta cidade.

E a certificação será possível, porque a qualidade da pedra não se confunde com os calcáreos de outras regiões.

Tôdas as obras, a que me refiro, embora graduadas em classificação e dissimilhança, num ponto de vista superior, estão niveladas e são igualmente caras à nossa veneração.

As tradições seculares de um povo são os laços indissolúveis que o prendem à terra sagrada da pátria. E se pela história sentimos a ufania altiva dos nossos maiores, não sòmente merecem afectuoso culto de admiração os feitos belicosos: não valem menos as manifestações do sentimento, da inteligên-

cia e da arte, afirmações de superioridade, que igualmente engrandecem e honram a civilização e os destinos morais da nacionalidade.

Aos eruditos cumpre, pela investigação paciente e atilada dos documentos, desvendar as relações e influências artísticas, que a simples inspecção escultural não pode precisar.

As opiniões dividem-se sôbre êste assunto. As relações de Portugal estreitadas pelo casamento da infanta D. Isabel com o rei D. Denis, talvez inclinem à preferência do Aragão, que então era o mais dilatado e próspero dos estados da península e onde a arte florescia com grandeza e explendor.

É dos meiados dêste reinado em diante, ao que parece, que a sensível modificação se opera, demonstrada em obras notáveis. E são exactamente os decorosos túmulos de D. Isabel, esposa do rei, que em sua vida o fez construir, bem como o de sua neta, filha de Afonso IV, lavrados por artistas estrangeiros, que marcam irrefutàvelmente o carácter bem definido da estranha intervenção.

O sarcófago da rainha, magnífico de ostentação para o tempo, é copiosamente decorado em tôdas as faces de arcadas góticas, abrigando numeroso cortejo de bemaventurados de ambos os sexos; e

sobrepujado pelo vulto magestoso, de corôa real. Foi executado em 1330 (1).

Semelhantes os dois em composição, a antecedência de alguns anos do túmulo menor é reconhecida no traçado da arquitectura. Emquanto que no primeiro aparecem as arquivoltas ogivais, neste figura o cintro pleno, embora co-existente, na transição.

Em ambos, as cardinas, que ornam pináculos e nervuras, apresentam a feição de trifólios, cujo uso se prolongou demasiadamente.

E não perderei o ensejo para uma observação bem cabida: a uniformidade dos rostos femininos invariàvelmente repetidos em personagens celestes e terrenas. É inalteràvelmente o mesmo desenho de narinas, bocas e olhos. Tôdos têm a mesma conformação arredondada das faces e a fronte alta, que até fins do século xv foi requisito de bela aparência.

Os cabelos, abrindo no alto, descem em ondulações largas até aos ombros; e, aos lados, duas pequenas madeixas ocultam as orelhas. São minúcias particulares, que completam o mesmo tipo convencional, decerto reputado de maior formosura e perfeição.

---

(1) Afirmação decisiva do sr. dr. A. Garcia Ribeiro de Vasconcelos.

Neste sentido, as cabeças da antiga maneira são mais tocantes, porque os próprios desvios e indecisões dão-lhes uma estranha feição de originalidade primitiva e grata.

A impotência técnica, quando aquecida pelo lume da imaginação, desperta impressões contemplativas de simpatia íntima.

Segundo Veron « ce qui constitue et détermine essentiellement l'art c'est la personnalité de l'artiste ».

E conclue: « ... la source de toute poésie est dans l'âme du poète » (1).

Apesar de todos os lápsos da incultura, a graça nativa seduz-nos de uma maneira subtil.

Contudo, quaisquer que sejam as influências nesta época exercidas sobre a mentalidade da estatuária indígena, é de reconhecer que não importaram alteração radical de critério e de princípios, que ficaram sendo os mesmos; mas simplesmente a subordinação a um método mais amplo de modelação, tanto na interpretação da natureza, como em propósitos de invenção.

O influxo propagou-se irregularmente. Estas transformações só lentamente se operam, por infil-

(1) *L'Esthétique.*

tração vagarosa. As fôrças da tradição reagem sempre. Tanto mais, que esta arte brotára instintivamente da alma comum.

Produziu-se então um fenómeno, que mais tarde se repete, a quando do ingresso da Renascença em Coimbra: a simultânea existência de duas correntes de imaginária: — a escola dos obstinados e irredutíveis, e a dos conversos, mais dóceis.

Coloquem-se em confrontação duas obras capitais, que ofereçam a súmula típica. O túmulo de Santa Clara e o Claustro de Celas. Nenhuma dúvida de que os escultores dos capitéis eram representantes castiços da velha arte, isentos de influências adventícias. Aqui estão condensados os recursos de intuïção delicada e hábil, a aspiração perceptível, a pujança imaginosa comprimida na estreiteza da sua irrealização. Aqui a modelação é magra, a anatomia sumária, tudo se ressente da conformidade e das inadvertências inveteradas.

Ao contrário da plástica volumosa, ampla e túmida, da escola invasora e progressiva.

É uma opinião pessoal; mas que a imparcialidade crítica, estou certo, há de sancionar, em conclusões fundamentadas, à face de provas abundantes e concludentes.

John Coindet levanta prevenções contra as tendências ao exagêro de apreciação, que o orgulho patriótico inspira, quando se trata de monumentos locais.

Preciso de ir ao encontro desta suspeição, que não deixaria de desvirtuar a isenção e lisura do meu pensar e do meu entusiasmo.

É certo que os espíritos sensíveis fàcilmente se deixam ofuscar em extravios de hiper-estesia; e mais ainda pela compassiva e sentimental simpatia que nos merecem as velhas relíquias do passado.

Aqui, porém, não se dá excesso semelhante. Invoca-se a atenção e a sentença de todos os peritos, de percepção subtil e clara, de consciente e desapaixonado discernimento, ileso da obstinação de juízos antecipados, para êste capítulo desconhecido da nossa arte nacional. Êles saberão desvendar a beleza oculta que se abriga sob aparências sem brilho, talvez áridas e rígidas. É no esfôrço perscrutador, de atenção concentrada, que vagarosa e gradualmente se patenteia a secreta claridade, que as ilumina à superfície e as faz resplandecer amorosamente.

Apesar dos meios ainda deficientes para conclusões seguras, é de presumir que se possa gizar aproximativamente uma delineação geral do seu percurso.

É certo, como venho dizendo, que a actividade se manteve unida e solidária até fins do século XIII. E só no seguinte se notam os primeiros desvios da expressão tradicional e primitiva, sinais evidentes de novas ideias, ao contacto de importações alheias.

Antes dos meiados do século XV uma sensível modificação se manifesta, primeiro esporàdicamente, com a feição hesitante de forma incompreendida; e depois generalizada, em adaptação digerida. Essa ampliação decorativa consiste em cortar as prègas das roupagens em quebraduras facetadas e angulosas de propensões flamengas.

Em breve esta forma assimilada tinha adquirido elasticidade e clareza e dava uma nova feição de aperfeiçoamento à produção de alguns artistas. Veja-se, por exemplo, o S. Miguel, — **n.º 10** —, emquanto que outros continuavam trabalhando à luz dos velhos preceitos herdados.

Então o tronco comum acha-se bifurcado, sem perda das qualidades castiças.

E são estas, ao entrar no século XVI, as duas correntes, a que já me tenho referido e que em Santa

Cruz exerceram notável actividade. Um ramo, mais maleável, deixou-se levar pela ideação manuelina, e vai colaborar nos túmulos reais, de certo em companhia e sob a direcção de outros artistas. O outro reage um pouco mais e em sucessivas concessões vai-se aproximando, até ingressar e se diluir na Renascença.

Isto é um esbôço aproximado, porque, se em certas condições a transformação de uma espécie de arte em outra espécie diferente se opera visivelmente, por transições evolutivas, no caso presente a mudança foi tão irregular e desordenada, que mal se pode seguir, por carência de meios de demonstração mais eficaz.

Esta interpretação todavia parece ser inteiramente aceitável. Porque, para a resolução ulterior e terminante da complexa questão, será preciso material abundante de reproduções fieis, que abranjam os exemplares conhecidos dêsse longo período e permita o estudo comparativo e integral, sob todos os aspectos de comprovação e identidade.

Então se há de reconhecer, com enternecido alvoroço de espírito, com quanta injustiça e obcecação tem sido abandonada esta fonte deleitosa de surprezas. Verificar-se há como, por inspiração na-

tural, os velhos mestres adoptaram súmulas de expressão, tantas vezes formuladas e aceites na arte moderna. Porque a arte é una, igual a si mesmo, em todos os tempos.

« Nous posons en principe que l'art est un, comme la morale est une, comme la raison est une ».

Estas esculturas são contemporâneas e irmãs dos Cancioneiros. Foram embaladas pela musa amorosa dos trovadores populares, na inspiração provençal. Neste ambiente, o mesmo sentimento, que elevava o espírito dos versejadores, conduzia a mão dos estatuários. O gôsto e a intuïção estética prezam por igual todas as artes, que nunca se distanciam nos períodos de maior fulgor.

Curvemo-nos com amor e respeito diante destas relíquias, que guardam uma parcela da pura essência da alma da grei. São imagens esbatidas da beleza, que estes aventureiros da arte mal descortinavam, cercados de trevas, guiados apenas pelas fosforescências dos seus devaneios.

E ao pôr termo à exortação purificadora, fecho com estas palavras de Gonse, em conjuntura semelhante:

« Je plains les âmes terre à terre et denuées de sens artistique qui restent insensibles à un pareil spectacle... sans être remuées jusqu'au fond d'âme par ces manifestations de génie ».

VII

Ao terminar o capítulo precedente, um pensamento ocorre, a alimentar considerações que de-certo calam no ânimo de todos os que crêem na conciliação dos interêsses morais da actualidade com as tradições do passado.

A missão do Clero, essencialmente benéfica e redentora, tem de exercer-se amplamente, em tôda a elevação e grandeza, sôbre as inteligências incultas, encaminhando-as benignamente para o bem e para a luz. As energias do seu prestígio sacerdotal, com persistência paciente de verdadeiros apóstolos, têm de desgastar as resistências duras da ignorância e da rotina, abrindo as almas dos fiéis às emoções límpidas da bondade, da virtude e da beleza.

Fazer nascer nas almas rudes o enternecimento

das cousas belas é trabalhar pela glória de Deus e pela felicidade dos homens.

Por essas igrejas e presbitérios, mais ou menos afastados dos centros populosos, encontram-se expostas à adoração dos crentes numerosas imagens no género daquelas de que me tenho ocupado. E por mais valiosa que seja a sua significação, sob o ponto de vista étnico, ou como documentação da arqueologia, da história, ou da arte, são incompreendidas na sua rusticidade aparente e repulsivamente impróprias para despertarem sentimentos elevados e puros de reverência e de fé.

Aos olhos desprevenidos não passam de aberrações, que só servirão de corromper o gôsto de creaturas atrazadas e indefesas, e lançar suspeições de inferioridade sôbre as aptidões de sensibilidade e cultura da classe sacerdotal. Porque são os sacerdotes que apresentam à contemplação e ao recolhimento da oração êsses equívocos vultos de idolatria, que, nos tempos de hoje, nos espíritos ligeiros, só podem causar o assombro de relíquias paleontológicas, de espécies extintas.

O museu é o único templo, onde estas significativas primícias do génio de ingénuos precursores devem ser guardadas com respeito e gratidão.

Por elas se vê, como uma arte, adormecida na catalepsia de séculos de anarquia e de trevas, estremece e palpita, tacteando o caminho que havia de conduzi-la a ignotas regiões de vida e de explendor. São afirmações do sedento esfôrço, do trabalho e das aspirações de almas privilegiadas, que vogavam sem bússola nos espaços ilimitados, guiados apenas pela intuïção do seu sentir. São enigmas que falam na mudez das esfinges, e que, por incompreendidas, só podem ser incensados pelas dissimulações da hipocrisia, ou pela fragilidade da ignorância.

Numa colecção iconográfica é o lugar que lhe compete, para instrução da história do trabalho, da arte e da civilização. São como hieroglifos de ruínas orientais.

¡Que vantagem pode haver em perverter e espavorir as mentes fracas e incultas, que, justamente porque o são, sòmente alcançam a fealdade aparente, única qualidade acessível às compreensões limitadas!

¡Sôbre os espíritos incertos a estatuária tem um poder tal de insinuação e de retenção mental, que, segundo os fisiologistas, é susceptível de reflectir-se em fenómenos de procreação!...

¿Para que pôr diante dos olhos dos devotos pros-

N.º 17

SANTAS MÃES

Igreja dos arredores de Coimbra

N.º 18

SANTA CATARINA

Museu

tados estas ingratas visões de rudeza e repulsa, no retrocesso dos séculos, em que os humildes cingiam os rins de peles mal cortidas e dormiam, como irracionais, sôbre a terra endurecida?

¿Não será preferível que nos santuários só sejam expostas imagens de aspecto agradável à contemplação das almas pias (1)? A casa de Deus tem de ser hospitaleira e clara, como a luz da crença.

E não há muitos anos, em rescrito pontifício, foram renovadas prescrições canónicas sôbre esta matéria.

A igreja moderna, como homenagem à divindade, adorna-se com as melhores galas. Os cristãos de hoje não se refugiam nas catacumbas, nem buscam as criptas e as solidões, para os sacrifícios dolorosos da penitência.

Em melhores tempos sempre a casa de Deus, acolhedora e benigna, se empenhou em deleitar os olhos e edificar as almas em espectáculos agradáveis. Nas vidraças das catedrais encontravam as populações atrazadas as piedosas legendas dos evangelhos, dos patriarcas, dos apóstolos e dos mártires, em pinturas policromadas e brilhantes, de fácil

(1) O sr. Aarão de Lacerda creio ter algures expressado sôbre o caso reflexões sugeridas pela sensibilidade do seu delicado e culto espírito.

compreensão. Era a bíblia dos iletrados, que em explendores ofuscantes lhes deleitava o espírito no arroubamento de belas aparições.

Seria um sucesso de inspiração, que os Prelados se lembrassem de substituir nos templos essas esculturas incompatíveis com a cristalina pureza do fervor religioso. Só sinceramente se ama o que agrada, sem as superstições da nímia credulidade.

E bem fácil seria corrigir êstes pequenos escândalos de mau gôsto e depressão estética, se à ilustração do clero êles repugnassem!...

Alguns bispos em tempos não remotos instituiram nos seminários cursos de crítica e história de arte. Era um benefício de largo alcance na educação e cultura dos neófitos, que se preparavam para o desempenho do seu munus, no convívio social e nas manifestações do culto externo.

O bispo D. Manuel Bastos Pina, levado pela sua iniciativa reformadora, tentou um dia iniciar esta empresa de alto valor: — trocar essas imagens arcáicas por outras, que despertassem ressonâncias afáveis de íntimo agrado na alma dos fiéis. Mas encontrou as hesitações de moleza e desleixo por parte de alguns párocos, incapazes de perceber o alcance dêste acto de carinho disciplinar, para

decôro do templo e efeito de mais confiante ardência, a elevar a prece do fundo da alma dos orantes.

Verificava-se êste facto estupendo: — as imagens de pedra, de mais irreverente e repulsiva fealdade exterior, eram aquelas sôbre as quais a insensibilidade popular, por aberração de inconsciência, fazia incidir a preferência das suas predilecções devotas!

¡Tal é nêste ponto o atraso das populações rústicas, respeitado e mantido pela tolerância e conivência de pastores de almas!...

Diante da inércia entorpecida dêstes sacerdotes a desistência impunha-se, porque só pela coadjuvação desvelada de cooperadores esclarecidos o empreendimento poderia ser viável.

E não foi por diante esta piedosa obra de purificação moral e mística, que na santidade dos templos, juntamente com a bênção de Deus, lançaria nas almas simples uma scentelha afável e consoladora das divinas emoções da arte!

Renascença

SÉCULO XVI

VIII

O MONUMENTO da Batalha foi uma aparição de assombro, que o voto de D. João I fez transportar de outras regiões, e sôbre cuja origem não está estabelecido o acôrdo. Surgiu de surpresa na definitiva configuração da sua época.

Em Espanha a arquitectura românica em contacto com os arquitectos e sob a acção das grandes escolas francesas, seguiu as fases normais de transformação. E assim, o gótico desabrochou em ascenção talvez oscilante mas progressiva, desde a genuína simplificação das suas formas iniciais.

Nos fins do século XIV, ao tempo em que se lançavam os alicerces do templo de Santa Maria da Vitória, o estilo gótico nos estados peninsulares atingia a plenitude do seu esplendor. Estavam

terminadas, ou próximas de conclusão, as grandes catedrais de Burgos, Leão, Toledo, Cuenca, Barcelona, etc. E os arquitectos prosseguiam animados do mesmo ardor.

Quando as calamidades políticas da França sustaram o desenvolvimento e a hegemonia da sua arquitectura, criada e sublimada pelo poder do seu génio, a influência inglesa e alemã vieram substuí-la, e incitar os arquitectos espanhóis a realizar novos prodígios de construção da abóbada, complicando problemas técnicos na pedra filigranada, multiplicando nervos de laçaria e suprimindo apoios visíveis de resistência.

A ambição de arcar e vencer dificuldades novas arrastava os construtores para fora da órbita natural e preparava a decadência do estilo, que ia degenerar nas incongruências do *plateresco.*

Importado, pois, o estilo gótico em Portugal, no último período do seu percurso, não teve entre nós a expansão de outros países. A grande construção comemorativa da Vitória devia ter absorvido os recursos que escasseavam para outras empresas semelhantes.

Além da igreja do Carmo (Lisboa), das Sés da Guarda e Silves, N.ª S.ª da Oliveira (Guimarães),

da pequena e deliciosa capela do Castelo de Leiria, pouco mais, que não sejam aditamentos, alguns claustros, ou incrustações fragmentárias em velhos edifícios, há a registar. Coimbra, cuja importância se revela no facto de serem aqui reünidas as côrtes que firmaram a corôa na cabeça do Mestre de Aviz, apenas conta um único exemplar desta arquitectura — a modesta capela de S. Tiago. Não vale a pena mencionar minúsculas janelas e peças decorativas.

Outras ideias e aspirações agitavam a mente dos monarcas e despertavam uma fé nova na alma da nação. ¡A grande epopeia marítima, rasgando os mistérios do oceano, e as gloriosas audácias ao serviço da civilização tinham de começar na conquista de Ceuta!

No reinado de D. Manuel a ambição das descobertas alargava os limites do mundo e os domínios do reino. Os tesouros do oriente alimentavam tôdas as prodigalidades duma côrte pomposa e esclarecida. Os costumes da Renascença inspiravam predilecções de sumptuosidade e de luxo e a ostentação das mais custosas produções da arte.

São conhecidos os monumentos espalhados pelo

país que exaltam o nome do Monarca venturoso, a êle vinculado, pela designação convencional de — *estilo manuelino*. Porque, por hipérbole, se chama estilo a êsse esfôrço impulsivo, que ultrapassa as condições normais de elaboração fisiológica dum sistema de arte (1).

Assáz se tem discorrido sôbre a natureza e complexão dêste género de ostentação artística; bem como da sua constituïção característica, orgânica e originária.

E forçoso é objectar contra uma noção, que inconsideradamente se tem propagado, a-pesar-de distanciada da verdade.

Tem-se dito que o *manuelino* pouco mais é que o *plateresco*, de importação espanhola, sem títulos de original, nem foros de nacionalidade. E todavia nada mais contestável.

O estudo comparativo das duas formas de degeneração não deixa dúvidas acêrca do peculiar carácter da originalidade portuguesa. São igualmente transformações do estilo gótico decadente; mas não há semelhança, nem nos processos de idealização,

---

(1) O sr. D. José Pessanha reüniu em colecção antológica várias opiniões emitidas acêrca da índole estética dêste estilo na sua curiosa compilação — *A Arte Manuelina e os Críticos.*

nem no aspecto ou expressão das duas manifestações, de orientação diversa.

D. Duarte, em obediência à vontade paterna, empreendeu a construção dos jazigos reais na Batalha. E aqui vamos encontrar um argumento de exemplificação sôbre a expontaneidade geradora do manuelino.

Do embasamento gótico, com o decorrer dos anos, desabrocha e alteia-se essa visão delirante duma alucinação febril — o pórtico triunfal das *Capelas Imperfeitas*.

Monumento de maravilha que representava o ingresso na imortalidade dos personagens que ali iam repousar entre magnificências de arte, nos fastígios da vaidade mundana, que guardava as cinzas dos Faraós dentro de construções colossais, como montanhas!

Sôbre a estrutura gótica, partida e recurvada, em combinações inverosímeis de arbítrio, adaptaram-se todos os caprichos decorativos dum vegetabilismo pujante e torcionado, sugerido pela flora naturalística à impetuosa fantasia dos artistas.

¡Considere-se, desde as formas de transformação inicial da igreja matriz das Caldas da Raínha, até esta criação portentosa, se é possível admitir que tais arrebatamentos de génio possam ser contidos

sob o jugo da imitação, ou tutela de estranhas leis!

É tese provada que não é o sentimento que desempenha o papel preponderante na arquitectura. Pela sua função colectiva, ela é fatalmente o reflexo do pensamento, das crenças comuns, sôbre as condições tradicionais e históricas dum estado social. E como conseqüência, quanto menos pessoal fôr a obra, tanto mais fielmente exprime a fisionomia e o modo de ser colectivo.

A perspicácia crítica compraz-se em vislumbrar no manuelino o rastro de influências e conúbios de proliferação incontinente, de desvairadas origens.

É quási obcessão: — Watson é pelo *mourisco;* Haupt pelo *indiano*. Para Bertaux tudo é Castela...

A corrente indiana, porém, tem livre trânsito. Era de crer que assim fôsse, se os espíritos não estivessem exclusivamente absorvidos pelo fanatismo de outras ideias.

O aspecto do pagode índu, caprichoso e original, scintilante de reverberações de ouro, era próprio a impressionar a imaginação dos forasteiros. Demais

as coincidências do acaso eram insinuantes e tentadoras.

O mais belo *Chaitya*, ou capela búdica, cavada nos rochedos de Karbi (Bombaim) — « ... frappa à tel point les conquerants portugais que... ils conclurent, qu'elle avait du être creusée par des chretiens catechisés par l'apôtre Saint Thomas » (1).

Mas a verdade é que da fortúita ubiqüidade de detalhes parciais, ou ambíguas aglomerações só podem resultar analogias equívocas, que nada significam. Os domos gomados da Tôrre de Belém são tanto indianos, que se encontram no quadro do Juizo final do túmulo de D. Pedro, em Alcobaça. E não são desconhecidos em placas ebúrneas bizantinas... (2)

As afinidades de imitação do manuelino com o plateresco não são menos duvidosas.

O plateresco aproveita variantes do Renascimento, procedente da Itália, na integração orgânica dos grandes trechos da estrutura geral do edifício. O manuelino não tem preocupações clássicas.

E, porque na natureza se encontram os princípios

(1) Rousselet, — *apud* M. Maindron.

(2) O sr. Vergílio Correia judiciosamente regeita e com desassombro tem impugnado estas bafagens de enxertias exóticas.

de renovação, nas crises de exaustão artística, — sôbre o fundo gótico enfeixou elementos vegetais, naturalísticos, na realidade crua da sua rudeza nativa, entremeados de fragmentos da renascença, na confusão do arbítrio e na liberdade de incoerências fantasistas... É essa a distintiva característica.

É principalmente na sua feição popular, congestionada de seiva, impelida pela ebriedade fascinadora de visões bisarras, que rompe com todos os preceitos fundamentais da tradição e da arte, nas contorções caprichosas da pedra, — onde melhor se reconhece a singularidade indomável da sua índole possante.

A janela da Casa do Capítulo em Tomar, que a prosa retumbante de R. Ortigão iluminou com entusiasmo a fogos de bengala e impôs à admiração dos indiferentes, é na verdade uma síntese eloqüente e decisiva dessa vigorosa alucinação de aventureiros, que afrontavam procelas e naufrágios por mares hostis e misteriosos, à conquista de domínios, de riquezas e de vitórias.

E os exemplos dêsses ímpetos de singular bravura e conturbada impulsão decorativa encontram-se por tôda a parte, com um carácter de generalidade.

O plateresco espanhol adopta pilastras e cornijas a par de elementos góticos, mais ou menos consideráveis; e pode dizer-se que representa legitimamente os inícios do renascimento clássico, porque o plateresco no seu desenvolvimento foi-se italianizando até à sua completa transformação clássica. A propagação do manuelino foi mais desordenada e tumultuária, enfeixando elementos soltos e mal enxertados, sem preceitos preliminares.

Não percorreu essas fases sucessivas, porque a Renascença irrompeu e foi aceite sem transição.

Êste juízo, formado sob o aspecto das edificações de índole genuïnamente indígena, não pode abranger os monumentos de maior grandeza, dirigidos por arquitectos de estranha origem. Belém tem de ser excluída porque o plateresco — à maneira espanhola — ali figura com grandeza, a mais ostentosa e magnificente. A sacristia é um especimen.

Lampérez, autoridade de superior categoria, esclarece a questão em termos sucintos e rápidos:

«Estilo plateresco, pertence á la época transitiva, en que la arquitectura cristiana sigue siendo gótica en espiritu (disposición) y pseudo-clássica en los elementos parciaes».

«El plateresco español procede de Itália, como

todas las variantes del Renacimiento. Las escuelas florentinas y milanesas son las fuentes de la importation, mucho más la segunda que la primera... ».

Nada disto é o manuelino. E, porque sejam contemporâneos, menos admissível se torna a suposta procedência. (Watson).

O aforismo — a arquitectura é o espelho fiel das ideias predominantes — tem no manuelino a confirmação exacta e completa.

No período em que a vida portuguesa se agitava na alucinação espantosa de quimeras e contradições, de riqueza aparente e miséria íntima, a desorientada versatilidade do manuelino retratava bem a anarquia dos espíritos. A embriaguês do luxo e da grandeza fictícia dos tesouros asiáticos, que iam extinguir-se, e a realidade das calamidades subseqüentes e inevitáveis parece transparecerem na originalidade fátua, atrevida e desvairada, que irrompe da alma aturdida do canteiro.

Os que defendem, como Bertaux, a submissão do manuelino à tutela espanhola, contradizem-se a cada passo.

O crítico francês tinha o preconceito iníquo de que em tôda a arte portuguesa os modelos estavam em Castela. E de incidentes vulgares de semelhanças, estendia ilações exageradas de generalização, que êle mesmo era forçado a regeitar.

As suas opiniões, por mais dissonantes que sejam, fizeram eco. Os de dentro, por subserviência, e os de fora, por jactância, nos repetem a cada momento — que a arte portuguesa tudo deve aos estranhos.

« Dans les monuments de la Renaissance en Portugal, il n'y a plus de portugais que les azulejos...»(1)

Nunca uma arte persistiu no exulamento e se desenvolveu por si mesmo, na independência e apartamento de influïções alheias. Em todos os tempos, e necessàriamente, essas intervenções se fizeram sentir. Á excepção da China, condenada à imobilidade dos séculos...

Os arquitectos que trabalharam em Portugal consideram-se alistados na falange portuguesa, como cooperadores e aliados no mesmo movimento e nas mesmas aspirações comuns. ¡Devia ser na verdade cousa complicada a partilha geográfica da colaboração unificada em todos os grandes monumentos!

---

(1) Emile Bertaux — *Hist. de l'Art*, pág. 988.

E são êsses os únicos, onde pode notar-se qualquer espécie de subordinação disciplinada de pensamento e de escola à evolução hispânica.

Tantas são as versões de influências, que a sagacidade dos críticos descobre no manuelino; e tão variáveis e inconciliáveis são as feições e os aspectos de improvização livre, que se torna incompreensível a hipótese da dependência imitativa da Espanha, ou de outra origem.

Na superabundância discordante de elementos orgânicos e decorativos, que se comprimem em formas diversas de aparência e riqueza, há distinções a fazer. Mas não é possível estabelecer aproximações e regras de classificação.

A capacidade dos mais hábeis arquitectos foi posta à prova na pretensão dum programa irrealizável: — a conciliação do gótico e da Renascença, de forma que a fusão dêstes elementos heterogéneos produzisse um sistema novo. Seria o que em química se diz uma *combinação*. Deu em resultado a mistura híbrida, herética e censurável à face da ortodoxia dos estilos: mas admirável de efeitos de

inovação, de fantasia e de imprevista e arrebatada opulência.

Na série mais elevada — obras de concepção imaginosa, de cultura e lucidez, — de arquitectos exímios, figuram os monumentos da primeira época em ordem cronológica: Caldas da Raínha, Belém, Setúbal, etc., etc.

Entre as edificações de carácter popular, impulsivo e rude, deve contar-se o Claustro do Silêncio de Santa Cruz, de Marcos Pires; o pequeno pórtico de Sub-ripas, etc. Sem sair de Coimbra.

¡¿Como pode, pois, admitir-se que uma mesma acção de influência e sugestão se exercesse sôbre estas obras que são heterogéneas e contemporâneas, de fisionomias e índoles inteiramente diversas e opostas?!

A rebeldia máscula e forte, com que Marcos Pires corta o calcáreo, é a negação formal de tôda a submissão imitativa.

É êsse o mais alto título que impõe o ardor impulsivo e original dêstes pequenos mestres populares à nossa afectividade estética e patriótica.

Demandaria explanação mais longa a comprovação acêrca da naturalidade portuguesa dêsse manuelino. As provas abundam. E são os numerosos especimens de aparência pitoresca e agreste, que

brotaram impetuosos da imaginação popular, que fundamentalmente servem de apoio e demonstração às opiniões que adopto.

Por êles se vê como, desligados de tôdas as leis e acordos, êsses incultos e impulsivos obreiros se arrojaram a devaneios bizarros, na sobreexcitação da independência, a mais indisciplinada.

Mas sôbre êste ponto me suspendo, para reverter ao assunto de que estritamente me ocupo.

A estatuária decorativa da arquitectura manuelina de mais elevado e erudito estilo foi, talvez por circunstâncias fortúitas, fornecida pelos artistas adestrados nas doutrinas e na prática da lídima Renascença.

Assim sucedeu em Belém, Coimbra, etc.

Nas obras, porém, originàriamente de menor agudeza espiritual, que denomino *manuelino popular*, a escultura humana obedece às mesmas energias que lançavam a arquitectura em rumos aventurosos. E dentro de Santa Cruz encontraremos os melhores testemunhos, para justificar observações e juízos, que não têm sido assás vulgarizados.

Marcos Pires, o construtor do Claustro do Silêncio, fez também a guirlanda que corôa o edifício e os anjos segurando o escudo real que de espaço a espaço a dividem em secções.

E estas figuras dão a exacta caracteristica do seu género, na robustez do desbaste, na factura arrebatada, de rebeldia a tôdas as fórmulas e prevenções de correcção. E nem por isso deixam de ser notáveis exemplos de solidez e fortaleza plástica.

Os túmulos régios, que pertencem a outra categoria pelas qualidades próprias de mais esclarecidas precauções, oferecem um capítulo excepcionalmente instrutivo na história da estatuária indígena.

De tôda essa aglomeração decorativa fixemos a atenção nas copiosas estatuetas que preenchem os encasamentos e os adornam com luxuosa exuberância.

Nada menos de vinte e uma imagens animam e dão realce a cada um dos monumentos magníficos. E a numerosa população de figuras forma uma galeria variada, — santos, bispos, alegorias de virtudes e personagens da côrte celestial, que se espalham por frontais e nichos; ao longo de pilares poliédricos, de nervuras e bases emolduradas, cortando-se em penetrações múltiplas de engenhosa complicação.

Os detalhes da renascença, e folhagens de cardo

e vide incrustados na arquitectura gótica, apertam-se e contradizem-se nas pilastras, frontais, cachorros e baldaquinos. Nos intradorsos das arquivoltas as mesmas veleidades de conciliação dão resultados semelhantes.

As experiências, por diversos processos tentadas, para o consórcio dos dois estilos frustraram-se; e nada mais conseguem, que intromissões sem unidade, sòmente apreciáveis pelo singular efeito da discordância.

A estatuária, o nosso principal assunto, é de valor desigual. É preciso distinguir. Algumas são obras superiores, rispidamente marcadas na segurança duma longa prática.

Mencionarei a Vírgem sentada, que ocupa o centro do espaldar. E, à mesma altura, outras figuras envoltas em roupagens espessas, de pregas angulosas, à maneira flamenga, ornadas de jóias e toucados ou cingindo corôas aparatosas e pesadas, acompanhadas de símbolos icónicos. Vê-se a mão firme do canteiro, sem frivolidades de execução, tal como na arquitectura.

A perspicácia de Watson acha provável que o *Mestre dos túmulos*, aludido por Gregório Lourenço, fôsse português.

Eu desejo precisar claramente o meu pensar

N.º 19

SANTO ANTÃO

Museu

N.º 20

S. BARTOLOMEU

Igreja dos arredores de Coimbra

sôbre êste assunto. E escusado será dizer que da apreciação desta escultura ficam excluídas as urnas fúnebres e os vultos jacentes.

Já disse que as imagens lavradas por mãos diversas diferem sensìvelmente em qualidade, carácter e valor artístico, desde a ingenuidade grotesca até à imitação tendenciosa da renascença. Algumas delas, porém, podem apartar-se, cujas afinidades são incontestáveis e se ligam por semelhanças comuns de percepção e particular maneira de execução, formando uma classe, de feição especial. E são talvez estas que predominam na apreciação geral do conjunto.

Ora essa maneira de expressão, a índole dessas figuras, as formas de configuração exterior, embora necessàriamente modificadas à superfície, com certeza representam a sobrevivente influência da tradição escultural da última fase do século XIV, que em Coimbra se afirmou. São os descendentes directos dêsses humildes canteiros, dignos da nossa estima, que, depois de um período brilhante, dispersaram, voltando agora a reatar os elos da cadeia interrompida, e que através de tôdas as vicissitudes mantiveram as qualidades da sua vocação nativa.

É a mesma intrínseca sugestão, seguida por ins-

tinto, corroborada em tipos, fixada e transmitida com persistência admirável.

A diuturna tenacidade de seita, que guarda, duma geração a outra, durante dois séculos, o intangível pecúlio de crenças e métodos duma arte, é tão fenomenal, como tocante.

Aqui se revela a preciosa confirmação da verdade, tantas vezes enunciada: as naturais disposições, endémicas e enraïzadas no solo de Coimbra, para a cultura das artes plásticas (1).

Do facto apontado não há que duvidar, em face dos exemplos postos em presença, que podem ser multiplicados, nos quais o sentido e a delineação geral não deixam dúvidas.

Não são tôdas. Há esculturas de remota assimilação italiana; e brocadas de reminiscências flamengas. Mas o que importa é reconhecer que entre elas há traços hereditários dos primitivos, nossos conhecidos.

As analogias são no íntimo tão homogéneas, que abertamente se impõem. Muitos dêstes exemplares demonstram qualidades magistrais; outros são obscurecidos pela brevidade irreflectida de impa-

---

(1) Que a incompetência reformadora não tem sabido aproveitar no caótico ensino industrial.

ciência e improvisação. Todavia nem por isso valem menos, como expressão de arte, desde as mais acuradas e solenes até às de inclinação caricatural.

E ainda outra observação interessante. A idoneidade tradicional, representada naturalmente pelos nóveis canteiros que se iam sucedendo, que tão fàcilmente compreendeu, interpretou e deu forma à ideação manuelina, com a feição peculiar que entre nós adquiriu, pouco depois com a mesma maleabilidade de aptidão se cinge à Renascença até ser integrada no movimento geral.

Outros, ao contrário, reagiram e pouco cederam. Veja-se no Museu o padrão comemorativo da reedificação da ponte sôbre o Mondego. É de 1515, e a ornamentação parece românica, pela estreiteza de execução.

Apresento em confronto bem significativo, com uma das figuras tumulares — **n.º 25** — uma outra existente no Museu — **n.º 26** —. Ambas procedem e se ligam à figura — **n.º 4** —. As gravuras demonstrativas, que poderiam ser em maior número, bastam a afirmar as opiniões que aponto.

As semelhanças essenciais não podem ser coincidências do acaso. São, em vulto e espírito, de pura casta medieval, em restritas transigências com a nova corrente.

A Virgem do túmulo é uma vigorosa escultura. A atitude exprime a fecundidade maternal, sàdia e forte. A corôa é um tesouro de fausto e magnificência real. As outras são igualmente tocadas da bafagem renascença.

A uniformidade simétrica dos dois monumentos torna extensivas a ambos as considerações feitas.

A verificação dos factos e alvitres apontados só poderá ser produzida pelo reflectido estudo e escrupulosa análise de imparcial critério. Só assim serão patentes à nossa inteligência os indícios radicais, da sua ascendência dionisiana.

As condições da educação moderna não permitem que no exercício do trabalho haja fixidez de métodos, nem de tradição. Daí a estranheza que causa a resistência, com que, no primeiro período da empresa de Santa Cruz, os artífices conservavam os processos herdados da sua aprendizagem, sem dêles se afastarem. E tanto, que diversas formas de arte foram aqui exercidas simultâneamente.

A Renascença com o poder irresistível da sua sedução atraía as aptidões. E só se eximiram à absorção os artífices que não possuiam a docilidade de engenho para nova conversão, continuando por isso as edificações pelas práticas do seu tempo.

Muitos dêsses vigorosos canteiros não se renderam desde logo à acção absorvente dos inovadores.

E assim constatemos êste acontecimento estranho: nos princípios do século XVI, encontravam-se em Santa Cruz companhas de operários manuelinos trabalhando, ao lado dos ingressores, conjuntamente na igreja, nos túmulos, no refeitório e no claustro, etc.

A abdicação dos preceitos duma arte, identificada com a inteligência e o temperamento do artista, no exercício de longos anos, não é possível operar-se por inspiração instantânea, como se tem pretendido a propósito de alguns artistas, para pôr de acôrdo informações de textos víciosos e inconciliáveis. Seja dito desde já, como contestação, que mais adiante será abordada.

IX

A Renascença foi a transfiguração portentosa do espírito humano, emergindo das criptas sombrias da idade-média para a luz da vida, da liberdade e da civilização.

E êste acontecimento de prodígio, que só seria possível na Itália, jazigo de maravilhas, depósito das tradições da antiguidade greco-romana, tem sido amplamente estudado nas suas origens e expansão, em locubrações de proficiência, cada vez mais profundas, vastas e completas. Nos seus efeitos, porém, as opiniões divergem, apreciados os factos, sob pontos de vista especiais, de mais largo e duvidoso alcance.

A discordância é interessante. Os adversários

da Renascença afirmam, em resumo, que, não obstante a admirável revolução ter preparado a emancipação do espírito humano, o movimento foi tão fatal aos destinos da arte, como ao aperfeiçoamento dos costumes. Que a Renascença veio abruptamente interceptar a corrente evolutiva e normal da Arte, no desvairamento dum retrocesso dissolvente, galvanizando um ideal extinto, que trazia em si os gérmenes da imobilidade e da corrupção.

Que o movimento foi simplesmente a derivação convencional dum velho rito, sem a solicitação das fôrças ocultas e imanentes, que impelem os espíritos e determinam os fenómenos desta natureza.

Porque os princípios procriadores da arte são necessàriamente sugeridos pela totalidade das condições morais e mentais do momento histórico e do meio social, no qual se desenvolvem. E contudo a Renascença, por mera convenção, aceitou êsses princípios exaustos da antiguidade, como blastema embrionário de vitalidade e seiva virginal, para os progressos imprevistos duma nova arte.

E acrescentam, que foi pelo artifício da sua origem que ela pôde adaptar-se a tôdas as modalidades duma sociedade sem crenças e sem escrúpulos.

Confessemos, que estas alegações não são destituídas de observação perspicaz e recta.

É na verdade inconcebível, como circunstâncias aparentemente contraditórias poderam congraçar-se, para o triunfo explêndido desta assombrosa transformação. ¡O génio venceu o absurdo!

A austera severidade do espírito e da disciplina da Igreja condenava a beleza humana, *sepulcro caiado*, como eivada da pecaminosa e satânica sensualidade da carne. ¡E, por inaudita incoerência, é o sumo Pontífice e o alto Clero, em rebeldia contra o dogma, que incita às mãos largas e perfilha uma arte, que ia degradar a bemaventurança celeste com as divindades do paganismo, ao mesmo tempo que adulterava a pureza da humildade cristã com as pompas profanas de magnificências deslumbrantes!

¡E assim, em ostentações de elegância e distinção, o luxo alimentava a vida de prazeres mundanos, como no tempo dos Césares da velha Roma da decadência!

Não só os Papas, os Mecenas dêste extraordinário abalo são todos os príncipes italianos do século xv, homens de ilustração, cumulativamente comerciantes, banqueiros, diplomatas, exercendo os mais altos cargos da administração e da finança pública, que desta forma afirmavam o engrandecimento do seu poder.

Em prodigalidades de fausto os Medicis, os Sforza, os duques de Ferrara e Urbino, os Gonzaga, Montefeltro, os Strozzi, e tantos outros, rivalizavam entre si em requintes de opulência. E, pelo seu exemplo, espalhavam o culto das belas obras e educavam o espírito público em festas, espectaculosas paradas, cavalgadas e cortejos, com dispêndios fabulosos.

¡As descrições do luxo dessas côrtes parecem sonhos de megalomania delirante!

Foi por isso que a protecção à arte dispensada pela Igreja triunfante e omnipotente provocou os protestos dos puritanos, que se fizeram ouvir, mesmo em Florença. E quando a voz trovejante de Savonarola se ergueu a pugnar em defesa da limpidez da fé e da ortodoxia, lançando à fogueira as maravilhas do luxo e da vaidade, houve um momento em que os progressos da arte vacilaram, repelidos pelos anátemas dos reformadores. E a arte foi salva da catástrofe iminente pela queda do fogoso dominicano...

E só então o Médicis magnífico, Leão X, pôde definitivamente consagrar a vitória e completo triunfo das ideias novas.

Nesta atmosfera e nestas condições de existência

colectiva se abriam novos espaços à inspiração sedenta de ideias livres.

Para julgar desapaixonadamente esta dissidência de opinião é preciso reflectir.

Não se inventa uma renovação de arte, fecunda e persistente, sôbre acordos voluntários na vaga intuïção dum ideal fictício. Assim, só transitòriamente se pode iludir a ansiedade na descoberta de horizontes novos.

Veja-se o que sucede na agitação dos dias de hoje. Não obstante os inexgotáveis recursos de preparação, meios poderosos de vulgarização e propaganda; de lucidez, de talento, no esfôrço universal de cooperação e de incitamento, as experiências inovadoras de estilização propostas têm sucessivamente caído, porque lhes falta a vivificante conformidade das ideias, das crenças e das aspirações da alma colectiva.

¡Quantas tentativas prometedoras! Para em breve se reconhecer a esterilidade prolífera dos elementos geradores, que não podem satisfazer a complexa dissociação dos espíritos de hoje, batidos pelo

aragem scéptica da controvérsia, da negação e da dúvida.

¡Desde o *neo-grego* de há quarenta anos, até às concepções decorativas, *serpeantes e voláteis* dos últimos tempos, quantas tentativas e rumos experimentados, para bem de-pressa se exgotarem e extinguirem!...

E não faltam profetas de incredulidade, que, constatando o enfraquecimento e desorientação da mentalidade estética da actualidade, se não cansam de prognosticar — como nos festins de Baltasar o sombrio Daniel — o seu fim próximo. Por exgotamento, segundo uns (1); por inútil à civilização, segundo outros, mais radicalistas e temerários (2).

O mal-entendido pessimista e lúgubre desta previsão, sem precedentes, seria verosímil, se a arte, que se aproxima, fôsse o prolongamento orgânico da arte actual, na seqüência das mesmas convenções e compromissos, na rota dos velhos portulanos.

Mas a profunda rebelião que se agita, parece arremessar-se a delírios de inovação por mundos ignorados e imprevistos!...

---

(1) Cheñavard.

(2) Proudhon, Gustave-Le-Bon, etc.

O estilo gótico, emanado do românico, em continuïdade lógica e natural evolução, tinha atingido as culminâncias da sua trajectória. Todos os teoremas do equilíbrio, da mecânica, da resistência da pedra; tôdas as exigências da vastidão abobadada, tinham recebido soluções completas e prodigiosas. Todos os seus vitais elementos estavam estèticamente exaustos em extravios e maneirismos. E, não podendo ascender mais alto, a decadência era inevitável e fatal. Os sintomas da defecção já no século XIV se denunciavam.

Para além dêstes limites não se descortinavam mais extensos campos, onde podessem encontrar-se novos alentos, ideias fecundantes e lúcidas energias, para novas transformações, sistemas e combinação de formas.

O cansaço era manifesto. Na Itália, onde mal penetrara o estilo gótico, o solo abria-se em tesouros que atraíam o espírito dos artistas para outros ideais.

« Les admirateurs les plus ardents du moyen-âge

N.º 21

S. JOÃO

Igreja dos arredores de Coimbra

N.º 22

S. THOMÉ

Museu

reconnaitront que l'art italien au debut du quinzième siècle, devrait se renouveler ou abdiquer: les formules anciennes etaient usées, avilies à force d'avoir été repetées; les meilleurs artistes se trouvaient dans l'ornière, en attendant l'homme supérieur appellé à leur offrir un ideal nouveau; la lassitude, l'indifférence avaient envahi tous les esprits. » (1).

A conjectura doutrinária da expansão do ideal gótico não se cimenta em bases racionais.

▪

Os partidários do classicismo, por seu lado, partem do princípio de que a Renascença não foi uma ressurreição da arte antiga. Nela apenas se encontraram as fôrças sugestivas duma derivação salutar e necessária. Que o estudo do antigo fortalecido pelo estudo da natureza concorreram igualmente à formação das grandes escolas. E a esta união fertilizante — a aliança da vida com a beleza — se devem as manifestações supremas do génio e da arte, que assombraram o mundo e a posteridade.

É claro que, partindo de princípios opostos, a controvérsia é interminável e a conclusão inane, por insolúvel.

---

(1) Eug. Muntz.

« La Renaissance, considerée dans son ensemble, a été un mouvement plutot artificiel que spontané et naturel.

« ... pour être plus artificiel la floraison nouvelle n'en fut moins brillante ».

A Renascença, criadora de prodígios, realizou o impossível. Conseguiu conciliar estas ideias heterogéneas, antagónicas e incompatíveis: — a espiritualidade inflexível e mística do sentimento cristão com a idealidade panteísta das impurezas pagãs!

« La Venus de Milo, toute nue, est plus chaste que la plus respectable Madone vétue jusqu'au menton »...

« La Madone n'echappe à mon amour que par l'enfant qu'elle porte dans ses bras; c'est le respect de la maternité qui la sauve » (1).

O olimpo cristão foi povoado com as divindades lascivas da mitologia.

« Cela devait être. Le paganisme s'est infiltré dans le christianisme; toutes les religions ont un fond commun, un même but: en somme, il n'y a qu'une religion ».

Finalmente, no mesmo curso de ideias, recorde-

(1) Proudhon, *Du Principe de l'Art.*

mos que a estatuária, que nos princípios do século os esforços prematuros de Nicolau Pizano, com os dois grandes florentinos Brunellesco e Donatello, não conseguiram levantar no meio da indiferença geral, pouco depois ascende à sublimidade.

Tôdas as faculdades do espírito se elevam, e a arte, numa idealização gloriosa, como uma alvorada de redenção, partindo da Itália, iluminou a Europa, e espalhou-se por tôdas as nações, ao norte e ao ocidente, ajustando-se a tôdas as interpretações étnicas, na maleabilidade portentosa da sua própria incoerência. E tão soberano foi o seu domínio, que a sua impulsão estética até hoje não tem cessado de se fazer sentir, sob as múltiplas transformações dos estilos, alimentados pela sua substância.

X

Ao tratar da Renascença em Coimbra, o meu intento é bem modesto. Proponho-me apenas esboçar algumas reflexões e sublinhar, em anotações de dúvida, a exactidão de factos apontados e conhecidos sôbre informações escritas, cada vez mais prejudicadas pelo abuso de hipóteses e presunções tão temerárias, como frágeis.

As objecções e juízos que exponho são de mera responsabilidade pessoal; e porisso de-certo destituídos de confiança e inteiramente falíveis.

Em crítica de arte as realidades são o que nós cremos que sejam, ao alcance da nossa percepção. E é princípio corrente, que as opiniões individuais só valem pela autoridade de quem as emite. E, ainda assim, só interinamente aceites, emquanto

provas de evidência as não refutem. Não há juízos indiscutíveis.

Os testemunhos escritos, herdados, da mesma forma só podem ter importância como indicações subsidiárias, susceptíveis de verificação correctiva. Porque quando se não acomodem aos monumentos existentes e contrariem os factos de certeza moral, ou adquirida e comprovada pelo estudo e pela evidência comparativa, de nada valem.

Não faltam cogitações valiosas sôbre a Renascença coimbrã. Os melhores espíritos dela se têm ocupado. E contudo o assunto acha-se de tal forma emaranhado em incertezas, conjecturas e ficções, que não pode fechar-se a porta a todos os que contribuam com algum esclarecimento de observação, ou alvitre sensato, de investigação comparada.

Porque será êste o processo único e eficiente de fazer luz na escura confusão de incoerências contraproducentes, e de estabelecer o acôrdo primordial, para atingir conclusões definitivas, ou estáveis.

Não pretendo repetir o que sôbre êste assunto se tem dito e dissertado, nem discutir a veracidade de abusões, ambigüidades e inconseqüências dos cronistas, para os quais a especificação do artista não

importava êrro atendível. Isso, em parte, está feito e sem lograr grandes vantagens produtivas.

A radicação local desta estatuária é um admirável fenómeno, que seria incompreensível, sem a preparação adquirida na prática e no esfôrço secular para dar realização a formas ideadas, como já vimos.

Nunca uma arte de importação floresceu, a não ser transitòriamente, se não encontrou o terreno arado pela diuturnidade duma elaboração artística anterior. E não é caso novo na história geral da arte — gérmenes, por mais ou menos tempo sufocados, readquirirem novas energias, sob o bafejo de condições propícias e fecundas.

Sem essa predisposição de vitalidade, a Renascença teria talvez uma acção efémera, sem deixar vestígios duradouros, além das próprias obras.

Da mesma forma que, entre nós, a pintura quinhentista não conseguia explicação plausível, antes de se reconhecer que se prendia na seqüência das explêndidas energias do século precedente. Como no reino vegetal, é necessário que as condições do solo

e do clima ofereçam meios favoráveis de cultura, para que ideias inovadoras se desenvolvam com êxito, se prendam e arraiguem na terra e lancem no espaço as ramagens virentes da sua espécie.

¡É a — *temperatura moral* — de Taine!...

Aos embaixadores da nova arte, que aportaram a Coimbra, foi-lhes fácil dirigir e impulsionar, numa orientação por elas ignorada, as aptidões adextradas e persistentes, que aqui se exerceram; e que, sem esta feliz derivação, nem por isso ficariam inactivas e deixariam de seguir a sua vereda tradicional. E não é isto uma asserção gratúita, como logo veremos.

A Renascença era uma arte que vinha enxertar-se num tronco secular, mas de robustez bastante para converter a substância espiritual das novas ideias em seiva abundante, de frutificação dum estilo, tão fàcilmente adaptado, como se efeito fôsse da sua natural expansão.

A idealização desta arte deve ter entrado na alma dêstes artífices, como aparição duma superior beleza, já pressentida, revelando-lhes novos segredos de observação subtil e formas de gentileza, que em vão pretendiam alcançar.

Assim se compreende, quando na segunda década

do século XVI os mestres estrangeiros aqui assentaram arraiais, como poderam desde logo dar começo e prosseguir activamente na sua tarefa. Encontravam auxiliares que, subordinados à sua direcção e ensino, dispensavam maiores canseiras de longa aprendizagem.

A suposição de que viessem acompanhados dum séquito de operários é rejeitável, por duas razões principais: êles vinham aventurosamente e os transportes eram difíceis.

Em seguida, a população dos incipientes foi admitida e ligada à oficina, primeiro como criados ou aprendizes, consoante o regímen em uso, doméstico e familiar, vivendo em comum, na obediência e na subordinação duma rígida disciplina moral. Desta maneira, mesmo depois de elevados a oficiais, a acção e os preceitos da arte de cada chefe devia exercer-se no espírito dos subalternos tão intensa e profundamente, conforme o permitissem as aptidões de cada um.

Com esta organização, o trabalho saído de cada oficina tinha impresso o cunho da mentalidade e os caracteres típicos da escola, a que pertenciam. E, quando libertados da tutela, arvorados em mestres e empreiteiros, ainda êsses princípios seriam aplica-

dos através da sua percepção e experiência pessoal, com pequenas divergências superficiais, ou acidentais de forma; mas sem alteração da índole característica da escola ou maneira em que foram educados. Isto não é ficção, é a constatação dos factos.

É isto o que realmente se verifica pelo estudo detido da enorme e vária produção, que no decorrer do século se forma e eleva; e em seguida degenera e se decompõe.

E êstes traços de semelhança, são às vezes tão manifestos, que a classificação se torna extremamente fácil. Há trechos de modelação duma uniformidade tão completa e homogénea, que parecem saídos da mesma mão. E contudo os canteiros, ajudantes em cada empreitada, deviam ser numerosos.

Em tôda esta região e por todo o país, pela copiosa produção de trabalhos, que provinham da escola de Coimbra; e pela brevidade dos prazos fixados em algumas empreitadas, se reconhece não só a expedita actividade dêstes trabalhadores, mas ainda que a quantidade de escultores, que nesta profissão se ocupavam, devia ser considerável.

Recordarei um só exemplo. O *Pórtico de S. Tomás* foi ajustado para ser concluído em menos de

dezasseis meses. ¡Nêste espaço de tempo foi aprestado o material, lavrada e assente a cantaria, numa obra de tanta aplicação e vulto!

E por exigências de brevidade, observa-se freqüentes vezes como numa mesma composição se distinguem partes integrantes executadas por artífices de outras oficinas, cujos processos diferem sensìvelmente entre si.

Esta comunidade de auxílios (1) prova as relações de estreita camaradagem que os unia. Os hábitos de disciplina e respeito, contraídos em extensos anos de convivência e cooperação, apertavam para sempre os laços de confraternidade pessoal e artística, de afectos e confiança mútua. Os artistas viviam como formando sociedade à parte; e muitos dêles, pelo casamento, mais se aliavam em vínculos de família.

Basta atender na cláusula, freqüente em contratos, das obras serem pagas, depois de concluídas,

(1) A respeito de destrinças de colaboração dos artistas da Renascença, um historiógrafo de reputação diz:

«Aussi ne peut'on que prendre en pitié les efforts de certaines critiques de nos jours qui pretendent démeler dans tel retable, auquel une demi-douzaine peut-être d'aides et d'élèves ont collaboré, la part d'un chacun» (P. Muntz, p. 357).

A sentença é em princípio exacta e justa. Mas aqui trato de fontes, cujas características estão assaz definidas.

N.º 23

URNA COM A REPRESENTAÇÃO DOS MÁRTIRES DE MARROCOS

Museu

pela avaliação dos colegas. E tanto mais simpático se nos apresenta êste traço de solidariedade, quanto hoje as nímias susceptibilidades dos interêsses fàcilmente inclinam ao ciúme e aversão recíproca.

Se o mosteiro de Santa Cruz não foi o centro inicial de irradiação de todo o movimento da Renascença em Coimbra, — ali se acumularam as energias e foi a escola donde saíu essa pléiade de estatuários que sustentou os brios da arte num diuturno período de incansável labor.

A construção do edifício foi gizada sob o predomínio da arquitectura designada por *manuelino*, pelo arquitecto Marcos Pires. Só na segunda metade do reinado de D. Manuel o gôsto lhe foi despertado para a enlevação do novo estilo.

Convém, pois, acentuar que no plano primitivo da reconstrução não entrava a decoração — *ao romano*. A observação material claramente o certifica. Tudo o que é Renascença foi aditado, ou sobreposto, como na fachada; ou construído depois de 1515, como o lançamento do côro, e as capelas da igreja e do claustro, etc.

Daí por diante, o manuelino só foi empregado na terminação das obras não concluídas, e em pequenas construções, dirigidas por mestres secundários, levados pela inércia da rotina.

A iniciativa das edificações que o *Rei Venturoso* sustentava por todo o reino, tinha sido assombrosa, repartida, com intermitências, principalmente entre Belém, Lisboa, Tomar, Batalha, Coimbra, etc. Pelo seu falecimento êsses encargos passaram ao sucessor, D. João III; e as obras de Santa Cruz tiveram vigoroso prosseguimento.

Mas a influência italiana ia penetrando triunfantemente. E dominou e floresceu, durante êste reinado, na arquitectura e na decoração, em obras de imaginação opulenta, de sagacidade e de sentimento delicado e fértil.

Comecemos por passar em revista o pecúlio de notícias, de que podemos dispor, como preparação prévia, para o conhecimento dos notáveis artistas, que ocupam o lugar de honra; bem como da função e influência que cada um dêles desempenhou no êxito explendoroso da Renascença coimbrã.

De ordinário, as crónicas fradescas tratam da

arte com os mesmos escrúpulos de veracidade com que apregoam as milagrentas loas.

Nêste momento e no estado actual de recursos de informação, dando balanço aos conhecimentos mais ou menos dignos de fé, que cronistas e curiosos nos legaram acêrca dêsses imaginários e da sua obra, será extremamente difícil adquirir opinião consciente, sem o exame directo e detido de tôda essa estatuária. Só a análise individual e de conjunto, sob todos os incidentes e aspectos, reflectidamente exercida, sem outras preocupações que não sejam obter noções legítimas de investigação crítica, pode servir de fio condutor.

Porque tôdas as notícias legadas são escassas, discordantes e confusas. Algumas manifestamente insensatas e inverosímeis e pela maior parte carecedoras de precedentes abonatórios, que lhes dêem autoridade.

Esta penúria de elucidações fidedignas tem gerado asserções gratuitas e produzido equívocos e presunções que se propagam em novidades de puro enfeite pessoal.

Todo o amador nos pontos mais obscuros da história da arte se julga no direito de estabelecer hipóteses e justificar as mais quiméricas fantasias.

Ora é por isso que, nas obras anónimas, ou in-

documentadas, as opiniões subjectivas estão sempre sujeitas à discussão depuradora de mais precavidos processos de estudo e confronto.

O primeiro cronista, que menciona os nomes dos artistas estrangeiros, é D. Nicolau de Santa Maria, que apresenta como autores do portal da igreja — João de Ruão, Jaques Loguin e Filipe Udarte; e, em referência aos túmulos dos reis, acrescenta — Mestre Nicolau.

Estas notícias, que o cronista jurava serem reproduzidas duma *Descripção* do mosteiro de Santa Cruz, escrita em latim por D. Francisco de Mendanha e traduzida pelo cónego D. Veríssimo, foram aceites de boa-fé pelos historiógrafos e críticos, que sôbre elas arquitectaram as suas lucubrações e fantasias, com o respectivo estendal de conseqüências vãs.

Sousa Viterbo, pela confrontação a que procedeu com o texto da raríssima *Descripção,* verificou que D. Nicolau alterou, e aditou a seu talante o original, e lançou a autoria das obras ao acaso, na veleidade de preencher lacunas com embustes.

Está averiguado que o cronista agostiniano foi colhêr estas atoardas às *Memorias* de D. José de Cristo, manuscrito da Biblioteca Municipal do Pôrto, onde semelhantes desacertos se sacodem.

Temos, pois, que das duas crónicas pouco se aproveita, que possa inspirar confiança e servir de fundamento a ilacções convenientes. Ambas elas igualmente contribuíram a adensar a confusão, exarando nomes e rubricando obras, a êsmo, sem confirmação possível.

Mendanha, que dizem primoroso em elegâncias descritivas, de veracidade insuspeita, porque bem conhecia os factos, quási coevos, absorto nas grandezas da obra, tão diminuto conceito vota aos obreiros, que nem dá por êles.

Ninguém como o literato Prior poderia lançar jorros de luz sôbre a grande oficina do mosteiro. Cada palavra seria um ensinamento: e a história da Renascença teria aqui a sua melhor página.

Era cedo de mais, talvez, para conceder aos artistas as honras da notoriedade — exaltá-los e engrandecê-los, à maneira italiana, no prestígio dos seus talentos e no entusiasmo da admiração geral.

Pelas ideias do tempo o artista desaparecia para não empanar as honras ao doador. Mas D. Nicolau não fraqueja em sanar as omissões com presteza e desenvoltura.

As *Cartas*, espécie de relatórios, que o vedor das

obras, Gregório Lourenço, dirigiu a D. Manuel e ao sucessor sôbre o andamento dos trabalhos, projectos e alvitres, que se acham publicados, são os mais valiosos documentos, que nos restam, para amparar conjecturas prudentes de estudo e de investigação dedutiva.

Por infelicidade, êstes relatos são redigidos num laconismo hirto e impenetrável. Os cadernos de fazenda e despesas, que êle se gaba de ter organizado, levou-os a onda destruïdora. E contudo os ligeiros resquícios de notícias, que as cartas encerram, poderiam converter-se em facho luminoso, com o acréscimo de alguns nomes.

¡Êle, que cita empreiteiros, ourívezes e outros artífices, nem o nome dum estatuário registra!

De tão prometedoras fontes, em suma, pouco se extrai.

Detenhamo-nos um momento a desenredar êste apontoado de equívocos e ficções. E teremos de ver, que as outras referências a êstes imaginários não são mais explícitas e frutuosas.

Logo de entrada, na execução do *Portal da Magestade*, como era designada a porta principal da igreja, geminada, tendo ao meio a figura do Salvador, D. Nicolau escrevera terem nele trabalhado

mestre Nicolau, João de Ruão, Jaques Loguin e Filipe Udarte.

Viterbo contesta. Que nada disto se encontra em Mendanha, sendo a notícia colhida de D. José de Cristo. Só em parte, diga-se de passagem.

O manuscrito da Biblioteca do Pôrto, de D. José de Cristo, considera João de Ruão como principal arquitecto, desmerecendo os outros artistas numa subalternidade iníqua. Para êle o púlpito foi lavrado pelo ignoto Jaques Cochim, bem como os retábulos do Claustro da Manga, etc.

Sòmente em dois pontos o seu ditame se não afasta da verdade, traduzido no melhor sentido: é quando declina sôbre os túmulos o nome de Nicolau; e mais, que Udarte modelou em barro a *Ceia Pascal* do refeitório. As restantes afirmações não merecem menção. Nem valeria a pena discuti-las, para as contrariar.

Veremos ainda que no critério de outros informadores, que poderiam ter prestado depoïmentos aproveitáveis sôbre a identificação e a individualidade dêsses escultores, igualmente consideraram êste assunto de nula importância. Todos, como esfinges, parecem empenhados em manter a obscuridade do enigma.

Nas incertezas de tantas omissões e referências

desencontradas, só pela comparação das obras ainda existentes será possível seleccioná-las, pelos traços distintivos de diferenciação que as caracterizem, formando agrupamentos de identidade pelas suas analogias típicas. Só por êste processo se podem adquirir parcelas de verdade, e, pouco a pouco, elementos depurados de convicção.

Alguns outros historiógrafos se ocupam da descrição de obras várias, assaz desprovidos de perspicaz agudeza; mas em todo caso mostrando como era viva a aura de prestígio, que as tinha consagrado na admiração geral.

Porque é curioso de notar — que ao mesmo tempo que se expandem em hipérboles admirativas diante das obras, estes amadores da arte mostram ter pelos artistas o mais absoluto desdém.

O Monge Nicolau da Cruz, no *Livro dos obitos dos Religiosos de S. Marcos* e no *Directorio de Religiosos*, ou *Catalogo dos Priores do Mosteiro de S. Marcos*, narra a fundação do mosteiro; descreve a igreja, o claustro, os túmulos, com notícias biográficas dos Silvas. Entretém-se com anedotas frívolas, exalta o retábulo; mas não tem um traço de pena para revelar os nomes dêsses insignes imaginários!

No *Elogio Historico da Illustrissima Casa de Can-*

tanhede Marialva, etc., o Cónego lóio Teodoro de Santa Maria faz o elogio do retábulo da Capela dos Meneses na Quinta da Várzea (Varziela) e da mesma forma se obstina em deixar envôlto em insondável sigilo o conhecimento dos artistas, que os executaram!

Por excepção, na *Fundação do Real Mosteiro de S. Marcos,* extraída da *Chronica* manuscrita, em latim, do Padre-mestre Fr. Diogo de Jesus, pelo mesmo Fr. Adriano Casimiro (1), depois de notícias circunstanciadas das dimensões e do aspecto exterior do Cruzeiro, das hospedarias, da igreja e do claustro, chega ao altar-mór e abre-se largamente em encómios enfáticos e difusos:

«O retabulo da capella-mór é obra do insigne Mestre Nicolau, que uns querem que fosse frances, outros italiano, o qual veiu a Portugal com mais trez esculptores por mandado dos senhores reis D. Manoel e D. João III para retocarem o mosteiro de Santa Cruz, formarem o de Belem e fazerem o retabulo da Pena, e Ayres Gomes da Silva com licença de el-rei mandou o Mestre Nicolau a S. Mar-

(1) Estes manuscritos, coligidos, ou copiados, por Fr. Adriano Casimiro, que pertenceram à livraria do publicista e bibliófilo J. Martins de Carvalho, acham-se editados e proficientemente anotados pelo falecido dr. Teixeira de Carvalho.

cós fazer este famoso retabulo, que depois do que o mesmo Mestre fez no Mosteiro da Pena não se conhece no reino e talvez na Hespanha outro melhor, nem tam bom: o estylo do lavor é iminente, as tenções dos passos da esculptura sam mui particulares. O primeiro banco consta só de varios burlescos, que sam admiraveis e mui vistosos », etc., etc.

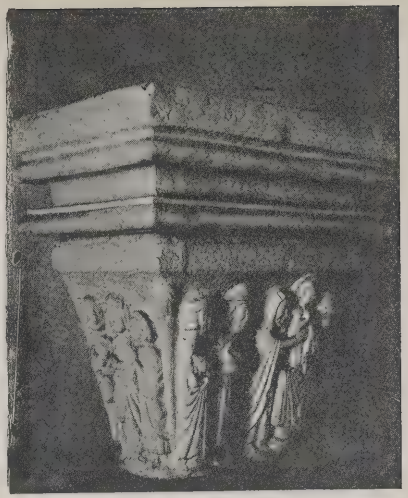
E por êste teor, assaz cansado e artificioso, se espreguiça, delineando os episódios de tôda a composição, até que exausto de arrebatamentos anódinos termina:

« Finalmente não posso, nem é possivel descrever todas as bellesas e perfeição que se acham nos lavores d'este celebre retabulo » (1).

Feixe bem intencionado de notícias, para a reconstituïção da igreja, ao presente um pouco alterada.

No meio desta esterilidade servem de guia as opiniões expendidas pela proficiente erudição e prestigiosa autoridade do sr. Joaquim de Vasconcelos, que, em estudos e demonstrações de vastidão crítica, tem profundado e esclarecido, pela pena e pela palavra, todos os capítulos da história do trabalho e da arte portuguesa.

(1) Guio-me pelo meu apontamento colhido sôbre o próprio manuscrito.



N.º 24

CAPITÉIS DO CLAUSTRO DE CELAS

E são de reconhecer os esforços, com que contribuíram para o problema de Coimbra, dois investigadores beneméritos: Sousa Viterbo, infatigável escritor, que consagrou a sua vida a coordenar materiais sepultados nas sombras dos arquivos. E o cónego Prudêncio Garcia, que com a persistência despremiada dum solitário, num labor obscuro, de devoção, e de rara e virtuosa abnegação, durante anos de pesquisas, coligiu as notícias que encontrava e podessem interessar à Renascença coimbrã.

São dois volumes de fragmentos de contratos e instrumentos públicos, onde se encontram assinaturas e referências a obreiros de tôdas as categorias, que exerceram a profissão das artes.

O primeiro volume é exclusivamente dedicado a João de Ruão e equivale a uma monografia sôbre a individualidade artística e moral dêste famoso imaginário, que em si resumia tôdas as qualidades da sua origem normanda.

Os sucessos da sua vida na família e na arte, a consideração que o cercava, quási o seu pensar ali se encontram com clareza biográfica (1).

(1) Estes dados foram condensados com espírito no prólogo duma recente edição pelo Dr. Teixeira de Carvalho.

Por tôda essa documentação se vê claramente o papel de notoriedade e de proeminência, que coube a Ruão na implantação e propaganda explêndida desta efusão artística.

O segundo volume, inacabado, porque a morte do acurado cavouqueiro o veio interromper, é um copioso acervo de apontamentos e notícias instrutivas, que a sua diligência se comprazeu em compendiar em perseverantes leituras.

Acêrca de mestre Nicolau, um único documento em que êle assina Chanterene (1) aqui aparece; mas de grande valia, porque declara pertencer-lhe a porta do Côro do mosteiro de Celas, que dá para o Capítulo.

Pelos testemunhos encomiásticos, repetidamente dispensados a êstes dois artistas; pela importância das empreitadas que se sabe lhes foram confiadas, algumas das quais atingem somas elevadas para a época, ao mesmo tempo que os outros estrangeiros perpassam quási acidentalmente, esbatidos na penumbra dos segundos planos, naturalmente somos levados a crer que estamos em presença das duas mais abalizadas capacidades que actuaram na escola da Renascença, cuja sede foi Coimbra.

---

(1) A leitura dêste nome, que corria deturpada, foi últimamente corrigida e autenticada pelo sr. Vergílio Correia.

Modernamente estudiosos ávidos andam escavando nos arquivos e extraindo de velhos cadernos fragmentos de anotações, que mais tarde, conjugados entre si e relacionados com outros factos, poderão unificar-se e fornecer elementos, que alterem por completo esta persuasão.

Por emquanto temos de nos conformar com estes juízos, embora falíveis, por indemonstrados.

A ambição de chegar de-pressa muitas vezes extrai de cada parcela conclusões imagináveis e intempestivas, que despertam o conflito das opiniões. E a dúvida, arvorada em sistema, lança mão de argumentos negativos, que, embora nada provem, produzem efeitos perturbadores.

E assim se vai protraindo a elaboração natural e útil de algumas esperançosas descobertas ùltimamente trazidas à luz.

A preponderância local dos dois grandes mestres tem foros de postulado.

Filipe Udarte executou em barro o passo da *Ceia* do refeitório.

Há notícia de que professava a arte da pedra.

No Museu uma figura feminina, ao natural, pode bem pertencer-lhe. O sr. Vergílio Correia encontrou em Braga outras de análoga feição, que revela serem obras suas.

Jacques Locin e Jacques Bruxel sabe-se que tinham residência em Coimbra.

Locin morre em 1559.

E de-certo estes homens laboriosos por educação, por hábito, por ambição e pelo entusiasmo profissional, não deixavam de exercer a sua actividade.

Devem ter sido, pelo menos, auxiliares de mérito, e colaboraram largamente nessa produção assombrosa e magnífica, sem contudo diminuírem a fama dos dois dirigentes.

Há bastantes nomes em disponibilidade; e obras da mais alta cotação, cujos autores se ignoram.

¡Quando e como poderá ser deslindada esta complexa e emaranhada teia!...

Seguramente Chanterene, de uma espiritualidade tão delicada, e Ruão, a mais viril compleição de arquitecto e estatuário, foram os chefes da grande renovação, que aqui se localizou e criou adeptos, que foram os seus ajudantes e continuadores.

A discriminação dos trabalhos, que a cada um pertencem, obedecendo a preceitos de selecção, funda-

dos no conhecimento da sua maneira pessoal, não tem sido tentada metòdicamente. E no entanto o estilo, ou antes, a compreensão estética dos dois imaginários, em geral, têm formas bem distintas de sentimento e de exteriorização técnica. Dentro de certos limites, a produção das duas oficinas, até hoje quási confundidas na promiscuïdade de opiniões contraditórias e citações pouco claras, poderão ser extremadas, subordinando-as atentamente a elementos de referência dignos de fé.

Por êste processo, partamos do princípio incontestado de que a autoria do retábulo de S. Marcos pertence a Nicolau (1).

E esta premissa tem um singular valor, tanto mais que aqui se encontram todos os indícios e claros exemplos, para o reconhecimento da individualidade artística do grande mestre.

Aqui se acham condensados os traços particulares do seu engenho, dos seus recursos e meios de execução.

Episódios e figuras são movimentados, com plasticidade minuciosa e rica realçada pela modelação,

---

(1) Peremptòriamente afirmada e desde sempre sustentada, em dissertações consistentes, pelo sr. Joaquim de Vasconcelos.

graça e formosura das suas mulheres, vestidas como princesas.

No arranjo total a arquitectura fraqueja — *extremamente pobre* — com razão faz notar Watson.

As afinidades com o retábulo da Pena dizem ser evidentes.

E, sendo assim, decididas ficam as analogias que ligam as suas obras, de uma acentuação íntima e inconfundível.

É portanto um paradigma autêntico, que teremos de aproveitar na resenha das suas obras.

De João de Ruão, pelos documentos do cónego Prudêncio, apura-se ser o autor da *Virgem*, de Vale de Todos.

E dos numerosos trabalhos que executou para o mosteiro de Celas, restam: — a parte central do retábulo de S. João Baptista e a imagem para o altar de Nossa Senhora, que é uma réplica inequívoca da outra, como se pode ver pelas gravuras adiante exibidas.

Além disso pertence-lhe a famosa capela do Tesoureiro da Sé, abóbada e retábulo, na profanada igreja de S. Domingos.

Aqui encontramos uma espécie de compilação de tôdas as formas que lhe são habituais: fisionomias,

gestos, panejamentos e atitudes de expressão. Do esplêndido púlpito falaremos em outro lugar.

Pelo seu carácter excepcional, de imaginação, de minúcias, amalgamadas de preciosismo, está fora tôda a comparação de factura normal.

Depois de detido exame sôbre a generalidade desta abundância estatuária, adquire-se a persuasão de que não será difícil assinalar em alguns trabalhos capitais a presença de cada um dos dois mestres. E converter as etiquetas, apostas a capricho de inventariantes precipitados, em rubricas mais sensatas e verdadeiras.

Comecemos pelo *Portal da Magestade.* Há o alvará que manda pagar aos empreiteiros Diogo de Castilho e mestre Nicolau cem cruzados de ouro — *para fazerem as imagens que estão por fazer no portal do mosteiro.*

Poderia objectar-se que portal do mosteiro não é portal da igreja; mas tem sido sempre assim interpretado por todos os historiógrafos, — como referindo-se ao portal da igreja. E, se porventura assim é, não pode ser traduzido à letra.

A cooperação de Diogo na execução destas estátuas é o mais absurdo dos desacertos, pelas razões que serão expendidas. ¡Quaisquer que possam ser os motivos da parçaria, que lhe dêem direito à partilha dos lucros!

A fachada é desgraçadamente uma ruína. A qualidade friável da pedra, e, mais ainda que os estragos do tempo, a incúria e o desprêzo dos homens, tem aniquilado a obra faustosa; e sobretudo a assolação e o desaparecimento de dez estátuas representam perdas deploráveis.

Contudo nas que sobrevivem, embora mutiladas, a análise imparcial dá-nos a certeza de serem da mesma mentalidade, ou de uma origem comum, aparte pequenas divergências levemente sensíveis, de auxiliar colaboração. E tôdas elas têm o cunho manifesto de Chanterene.

Há sòmente uma restrição a fazer. Salta a todos os olhos que a construção do côro alto, ao fundo da igreja, foi um aditamento ao plano primitivo.

A grande janela, que, à semelhança de Belém, descia até o arco da porta principal, teve de ser encurtada e o parapeito alteado com o disfarce do frontal decorativo, de três arcaturas, abrigando as estátuas da Virgem ladeada dos dois Profetas.

Se não fôsse incidente de mínimas conseqüências

justificaria o parecer de que a Virgem seja de Ruão; o Zacarias de um discípulo de Nicolau, quási dêle; ao passo que o David tem de ser imputado a um desconhecido. Talvez Udarte.

Não é veleidade de palpite; é probabilidade fundada.

Numa carta de D. João III a Fr. Braz, de Braga, em 1535, participa-lhe que manda a Coimbra mestre Nicolau — para *correger* as sepulturas dos reis, não obstante terem sido feitos os *enterramentos* três anos antes.

Esta passagem tem dado que pensar. E todavia bem compreensível se torna, desde que a *correger* se dê a significação de completar ou concluir.

Á mais superficial inspecção não escapa, que a única parte essencialmente discordante com a estilística delineação dos grandes monumentos sepulcrais são as urnas funerárias e estátuas jacentes. E na verdade nada pode haver de mais indubitável e que claramente denuncie a ideação de Nicolau do que essas nobres figuras.

A sua arte de modelar é de um realismo eclético, de selecção superior e detalhes descriptivos mínimos de perfeição e beleza.

A idealização da natureza, que inspirava Chante-

rene, tem aqui dois exemplos específicos bem salientes.

A delicadeza efeminada das mãos e a finura da feição são primores de elegância que se não ajustam à condição de um rude combatente, de pele endurecida e requeimada no ardor das batalhas. ¡Era a sua visão purificadora!

Outras obras notáveis lhe não podem ser recusadas. Os quadros do Claustro do Silêncio, representando o *Ecce-homo*, o *Passo da Cruz* e a *Deposição no túmulo*.

Pela disposição scénica dos agrupamentos, dramatização dos episódios, etc., vê-se bem que foram desenhados pela mesma inteligência, mas não executados pelo mesmo artista.

Nicolau fez-se empreiteiro. E os trabalhos, distribuídos por discípulos dextros, seriam dignos da sua fama; mas não eram da sua mão. Apontam-se figuras num mesmo quadro que divergem sensivelmente pela sua inferioridade.

O único que se inculca ser da mesma autoria é o último, a *Deposição*, com todos os indícios de Chanterene. Até em pormenores, que lhe são usuais.

Não quere isto dizer que os outros lhe não pertençam. Pelo contrário, não há motivo para que lhe sejam recusados. Mas, ou admitir auxiliares secun-

dários, ou, o que é bem provável, restaurações posteriores os prejudicaram.

Sabe-se que o quadro do *Calvário* há vinte anos foi descoberto debaixo do rebôco, inteiramente desfigurado pela ignorância sacrílega de um restaurador atrevido. E de tal forma, que a cumplicidade canónica achou por melhor entaipá-lo, para ocultar a torpeza dêste delito.

Estes baixos relêvos são magistrais, quer pela composição, quer pelo primor da factura. Na *Deposição* aparecem reproduzidas as mesmas companheiras de Maria, que vemos em S. Marcos. A repetição de personagens, trajando roupas abundantes; a mesma veemência dolorosa; o mesmo pensamento do discípulo amado, que procura mitigar a dôr de Mãe atribulada, etc.

O Cristo estendido deixa cair os braços e as mãos na mesma postura de inércia.

O pequeno retábulo da *Piedade*, na igreja de Nossa Senhora dos Anjos, em Montemór, é ainda uma simplificação do mesmo episódio. O cadáver é a reprodução do de S. Marcos; e a scena exprime idêntica consternação.

No museu há uma Virgem de joelhos em acção de receber a saüdação angélica. É verdadeiramente a *Cheia de graça e formosura,* em que Chanterene se

esmerou, com todos os atrativos do seu estilo e do seu imaginoso realismo. É uma afirmação do género do artista, que consigna a caracterização plástica da sua arte.

O élo de consangüinidade que liga estas esculturas sente-se mais pelo espírito e maneira subjectiva de interpretação, do que por quaisquer traços materiais de semelhança, que só são vulgares nos artífices de ordem secundária...

Os primaciais tinham naturalmente locuções favoritas, mas não calcavam termos gastos. A repetição de frases comuns, da lavra de ajudantes subalternos, tem alimentado equívocos de apreciação hilariantes.

Terei ensejo de melhor ponderar, quando me referir à influência da sua escola na orientação persistente dos continuadores da estatuária coimbrã.

A tôdas as obras de João de Ruão sobreleva o famoso púlpito de Santa Cruz. Sabe-se o aplauso com que foi admirado e lhe grangeou a fama e a popularidade que sempre o acompanhou.

« *Dizem êsses que o vêem que em Espanha não há*

N.º 25

VIRGEM AMAMENTANDO O FILHO

Túmulo de Afonso Henriques

N.º 26

SANTAS MÃES

Museu

peça de pedra de melhor obra » — informa Gregório Lourenço.

Os cónegos regrantes não perdem ocasião de o engrandecer com remunerações e louvores exarados em documentos, como prova de estima e reconhecimento pelas — « *muitas e boas obras que lhes tem feito e ao diante fará* ».

Em volta do púlpito nunca se extinguiu a fama tradicional do nome de Ruão. Tem a sigla gravada J. M. (Joanes Magister). Mas a sugestão era tão intensa, que quando da segunda letra, afogada em tinta, apenas se divisavam duas hastes incompletas já corria em publicações a decifração do R. desejado.

Hoje passa em julgado a autoria. Mas que assim não seja, além das razões por vezes alegadas, há um argumento novo, implícito num documento fornecido por Prudêncio.

O púlpito encomendado para a igreja de S. Domingos acha-se descrito na proposta do contrato, e seria, nem mais, nem menos, do que uma imitação aproximada do que tão grande reputação lhe grangeou. É a mesma delineação — *ao romano, o qual terá quatro evangelistas sentados, ou em pé, qual melhor pareça ao padre prior*, etc.

O preço ajustado era de largueza condigna: cinqüenta mil réis, afora o material.

A demonstração que o facto encerra, é concludente. Porque nenhum imaginário contemporâneo se atreveria a uma rapsódia, que seria indecorosa, a não ser o próprio autor. Nem êle se rebaixaria a plagiar um émulo, desonrando os seus créditos e talentos.

Outra questão, a mais controvertida, é a que respeita à fachada lateral da Sé Velha. Era conhecida pela designação de — *Porta Especiosa* e seria uma composição a mais imponente e extraordinária, se, orientada ao meio dia, fôsse iluminada de forma que os corpos salientes destacassem sôbre o fundo negro das sombras fortemente projectadas.

Assim, voltada ao norte, privada dos raios directos do sol, que sôbre ela incidissem, todo o efeito é comprometido na uniformidade monótona e apática da côr sem relêvo.

O traçado nada deixa a desejar, em nobreza de proporções, de sumptuosidade e elegância inexcedível.

¡E maior será o assombro, sabendo-se que as linhas gerais coincidem com as do pórtico e grande janela românicos que por debaixo dela existem, em adaptação forçada!

Tôda a composição é exuberantemente ornamentada, com profusão de lavores e figuras, de um belo desenho e de uma fertilidade graciosa e fácil, dos quais restam vestígios, de modelação perfeita.

O arquitecto e o escultor elevam-se à mesma altura.

E com razão opina um estrangeiro — ser a mais primorosa e completa composição da Renascença clássica em território português!

O estado de devastação é grande; e com pesar se verifica que a fragilidade da pedra entrou no período de desagregação progressiva e inexorável.

A balaustrada da varanda foi substituída no século XVIII; e as pequenas fendas e mutilações dão origem a infiltrações e estragos cada vez mais desastrosos.

Por muito tempo sôbre esta incomparável fábrica foi afixado o nome de João de Castilho. Não se chega a perceber por que extravios de arbitrárias conjecturas poude suscitar-se tal opinião. Porque, omitindo outras considerações, que adiante exporei, não há documento ou referência donde se possa deduzir a permanência de João de Castilho em Coimbra.

Viterbo terminantemente o afirma.

É mais uma extravagante hipótese, como tantas outras que infestam as soluções de dificuldades desta ordem.

Mas o ponto, em que geralmente os críticos estão de acôrdo, é que ao autor do pórtico pertence a *Porta de Santa Clara* e o *retábulo de S. Pedro* da mesma igreja. E na verdade todos os indícios, ponderadamente apreciados, tendem à confirmação dêste juízo.

Ora, sem grande esfôrço de sagacidade, bastará observar a distribuïção inteligente das proporções, a compreensão intelectual, que se manifesta na integração pitoresca e agradável, para nos recordar uma forma de expressão pessoal, que nos não é desconhecida.

Tanto na fachada, como no retábulo, as qualidades dominantes e a identidade de João de Ruão impõem-se.

Veja-se o dintel com o medalhão da Virgem e o Menino, em que o mestre esculpiu o mais encantador baixo-relêvo. Os enfeites da arquivolta, almofadas e pilastras, constituídos por motivos e fragmentos ornamentais, que são dêle. Elementos habituais que sabe adaptar a situações diversas.

As estátuas de S. João e S. Zacarias foram por êle algumas vezes reproduzidas. E até a *Visitação*

no alto, de que apenas subsiste a Virgem, é assás conhecida.

Nas figuras do *Quo vadis* (retábulo) as razões de semelhança equivalem a uma chancela. Na predela, onde, em quadros reduzidos, se representam episódios da vida do Apóstolo, com os personagens vestidos à moda alemã, corroboram ainda os depoïmentos, porque são os mesmos algozes que aparecem na predela do retábulo de Celas e outros trabalhos que lhes pertencem, como vamos ver.

Pelos documentos de Prudêncio sabemos que para o mosteiro de Celas esculpiu uma estátua da Virgem, retábulo de S. João e outras obras, das quais se podem ver no Museu trechos parciais.

E, assim como os Cónegos de Santa Cruz lhe dispensavam demonstrações de aprêço e afecto, pelos bons serviços prestados ao mosteiro, aumentando-lhe os haveres em concessões e mercês de propriedades e aforamentos, as freiras de Celas igualmente se mostravam generosas — *pelas obras e retábulos* (sic) que *que lhes tinha feito.*

A obra existente de Ruão é considerável, não obstante a destruïção estulta e revoltante que nem nos dias de hoje tem cessado. Diante da actividade tenaz de uma longa vida sem descanço, pasma-se

do vigor e lucidez de espírito que durante mais de setenta anos se conserva em florescências de primavera. E não só em Coimbra: em Pedrógão, Bouças, Pombal, etc.

Na igreja de Cantanhede, na capela do Sacramento, o retábulo principal e os dois monumentos tumulares, que por confirmação escrita lhe não podem ser denegados, contêm elementos de demonstração, por demais perfurantes, para vencer relutâncias de opinião acêrca dos seus dotes de grande artista.

E são sempre apreciáveis todos os diversos aspectos do seu engenho inexgotável.

Um documento da colecção de Prudêncio assevera que Ruão esculpira a imagem da Virgem para a igreja de Vale de Todos. E é esta que reproduzimos — **n.º 27**.

Temos pois uma obra autêntica, da maior importância, como se fôsse marcada pelo seu punho.

Um outro documento afirma que, para o mosteiro de Celas, lhe fôra encomendada uma outra imagem de Nossa Senhora.

Aqui seria admissível qualquer hesitação sôbre qual essa fôsse, visto que outras esculturas congéneres ali existiam. Mas, pondo esta, que igualmente

apresentamos — **n.º 28** — em confronto da outra, ¿haverá alguém que possa duvidar da paternidade comum das duas obras?

É preciso notar que o veu tem tôda a aparência de um aditamento de mau gôsto. A escultura foi alindada recentemente; e estes delitos inconscientes são habituais nos encarnadores de santos.

Assentemos que a identidade é de tal forma convincente à simples inspecção, que redunda em prolixidade tudo quanto possa acrescentar-se. E dêstes exemplares podemos tirar todo o ensinamento, para a apreciação do estilo e da personalidade do mestre normando.

Os túmulos de Cantanhede, áparte as formosas estátuas dos *Profetas* — **n.º 29** — magnificamente conservados, condensam a marca nítida e autêntica do temperamento e dos processos de Ruão. Ainda que não existisse o contrato, nem um vislumbre de dúvida seria admissível.

Talvez por isso mesmo, junto desta decoração, ergue-se a fachada *Especiosa* da Sé Velha, por uma intuïtiva e inexplicável associação de ideias.

Para aquilatar a opulência dos seus recursos, falta mencionar a capela do Tesoureiro da Sé, em S. Domingos.

E nada mais será preciso, para exaltar o nome de um artista, cujas faculdades singulares de sentimento e de saber estão assinaladas em tantas e faustosas superabundâncias decorativas, no espírito da sua escola.

E não deixarei ainda de salientar a maleabilidade maravilhosa do seu engenho. Êle, que foi um dos mais gloriosos evangelizadores da primeira Renascença, aceita e acompanha o movimento regressivo à sobriedade clássica. E deixa no retábulo e no traçado da abóbada de berço da capela do Tesoureiro, de nervuras entrecruzadas em caixotões, um modêlo imaginoso e rico de um incomparável lavor.

Eis, em súmula, como as alusões documentais, em face das obras conhecidas, nos habilitam a ajuïzar directamente da individualidade de dois artistas, supostos corifeus do primeiro período desta renovação magnífica. Apartamos as obras, fundados em analogias evidentes, as quais só por oposição propositada ou êrro de percepção, poderão ser contrariadas.

De Ruão abundam nos *Documentos* de Prudêncio notícias que, de espaço a espaço, acompanham a sua longa carreira e fecham com o assento do óbito, — pela peste de 1580.

De Mestre Nicolau a colheita é por demais diminuta.

Dois documentos únicos aparecem do seu nome: o contrato com a abadeça de Celas, D. Leonor, pelo qual se vê que, tendo feito avença para lhe construir sua sepultura, reconsiderara e em ajuste renovado, resolve aplicar a cantaria já lavrada à ornamentação da porta que dá comunicação para o côro e ali se vê — datada de 1526.

Um ano antes passara recibo de quantias referente a um retábulo, que não pode ser outro senão o de S. Martinho, de que existe a predela e o quadro central, na sacristia da igreja.

Com recursos de igual capacidade e talento, a maneira de Ruão é mais fácil de fixar, na confusa produção da época. Emquanto que Chanterene se denuncia com menor evidência, porque outros imaginários, por ora desconhecidos, ostentam formas de interpretação e de linguagem semelhantes à sua.

É preciso não perder de vista uma prevenção necessária. Seria absurdo supôr que tôda a obra de arquitectura e estatuária, adjudicada ao nome de um artista, seja exclusivamente executada pela sua mão.

Há a atender a colaboração dos auxiliares, que

desempenham um papel de importância. E, ainda que confiada a discípulos hábeis, educados nas normas do seu estilo, sob a fiscalização imediata e constante da sua vigilância, é natural que fraqueje em pontos de menor perícia.

E o mais interessante é que algumas vezes se reconhece a oficina donde provieram êsses auxiliares adventícios.

Nesta avidez de decifrar enigmas, quási tôdas as esculturas, perfuntòriamente julgadas, têm sido lançadas indistintamente à conta dos dois mestres.

¡Expeditamente: os de mais débil e delicada compleição para Chanterene; os restantes para Ruão!

Passadas em crivo de mais proficiente exame, essas avaliações nada valem...

O exalçado retábulo da Varziela, por exemplo, o túmulo de João da Silva, em S. Marcos, a *Deposição no túmulo,* do Museu, e outros trabalhos magistrais, aliás dignos do seu nome, e que da sua escola se aproximam, não podem ser atribuídos a Nicolau com perfeita tranqüilidade de espírito.

As obras de alta qualificação, impossíveis de rotular com estes nomes, são numerosas. E algumas delas podem agrupar-se por indicações similares de factura e concepção, e devem pertencer aos outros

N.º 27

VIRGEM COM O MENINO

Igreja de Vale de Todos

artistas, cujos nomes são apontados e cujas obras se ignoram.

A igreja de Cantanhede oferece ainda um pequeno retábulo da *Senhora das Misericórdias* — **n.º 30** — datada de 1550, que tem de ser colocada junto do túmulo de D. João da Silva, e quiçá da capela dos Reis Magos. E uma *Virgem* com o Menino — **n.º 31** — de época avançada, que desperta falazes reminiscências de tentadores equívocos, etc., etc.

É de reconhecer que para a classificação racional de tantos monumentos, de condicional interinidade que seja, os elementos fundamentais são por emquanto pobríssimos.

Andamos literalmente à mercê do acaso, gizando classificações e descobertas, como quem projecta sombras chinesas numa parede...

Sôbre dois ou três nomes pretendemos acumular a obra enorme realizada por uma centena de imaginários, de graduação desigual, muito embora, mas de mérito real e indiscutível.

¡Se um dia por fortuna se descobrirem os cadernos de despesa da edificação de Santa Cruz, quantas decepções e quantos erros de envaidecidas jactân-

cias terão de ser rasurados, em correcções reparadoras!

Em suma, se os embaraços zombam de ilustradas solicitudes, felizes surprezas poderão fornecer novos dados, que permitam almejadas identificações das obras e dos obreiros.

XI

De-certo causará reparos a maneira perturbada, desconexa, quási desatenta, com que disperso e repiso factos e considerações. Esta censura, porém, não me preocupa. Escrevo ao correr das ideias, sem outra coacção, que não seja a da insuficiência própria. E não hesitarei em insistir sôbre asserções já expendidas, porque, na densidade do assunto, receio que o propósito de ser breve confunda mais ainda o alinhavado verbal do meu pensar.

É meu intento manifestar observações e alvitres pràticamente persuasivos e lanço mão de todos os meios de demonstração e comentário que possam actuar no ânimo do leitor.

A pretenção de afixar etiquetas de autor sôbre as obras dos imaginários de mais alta cotação, guiados simplesmente pelos incidentes casuais de semelhança superficial, será processo astucioso e comesinho, mas causa constante de desnorteamento e freqüentes erros.

Os artífices de menores recursos empregavam certos termos de decoração e aparato, que pelo hábito e irreflectidamente se repetiam. Mas êstes lugares comuns não pertencem aos mestres.

O estudo da crítica tem de incidir principalmente sôbre a índole típica do estatuário, descobrindo a modalidade impressiva do seu sentir pessoal, do seu estilo, da sua psicologia artística e até dos seus defeitos, porque é sôbre êste conjunto de indícios que assenta a sua identificação.

O problema será inextrincável, se, como operação preparatória, se não proceder à selecção em séries de uniformidades e dissemelhanças. Sem esta discriminação fundamental, continuarão os equívocos e contraditas a baralhar noções, que devem ser pontos de partida a ulteriores acordos.

E o arrolamento descritivo, ilustrado pela fotografia, de tôda essa efloração magnífica da Renascença, herança portentosa duma arte e duma época,

só poderá ser levado a efeito pela iniciativa e a expensas do Estado, como serviço de utilidade pública.

O desenvolvimento atingido pela estatuária, em Coimbra, desde os meiados do século XVI, embora derivado das oficinas dos mestres imaginários de mais alto vôo, que banharam as àsas em mais puras claridades, tomou formas divergentes.

O número dos escultores indígenas é incalculável. Os oficiais emancipados da tutela dos chefes, trabalhando por sua conta e sob a sua responsabilidade, entregues aos recursos da sua capacidade e inclinações do seu temperamento e vocação, foi de extraordinária importância.

Foram êles que mantiveram com brio os créditos da arte muito além do período, em que se ia extinguindo, ou enfraquecendo, a actividade dos hierarcas estrangeiros. A laboriosa produção dêstes artistas é enorme. Pasma-se do afinco com que se votavam à sua profissão.

Já recordei o caso do *Pórtico de S. Tomás*, concluído e assente em dezasseis meses. E há outros exemplos de celeridade assombrosa.

São principalmente êstes, cujos índices característicos e aspectos de individuação se tornam inde-

cisos, que, por carência de feições distintivas, escapam a tôdas as tentativas de classificação.

Ponhamos, pois, de parte êste abundante espólio, devido a aptidões medianas, mais ou menos estimáveis, para só atendermos à obra gloriosa dos privilegiados, de mais distinta hierarquia.

Já me referi aos mestres João de Ruão e Nicolau.

¡E confesso que me é intimamente aprazível corroborar mais especificadamente algumas observações de passagem apontadas! E erguidos à mesma altitude, olhos fitos nas prodigiosas faculdades do seu génio, é grato penetrar na intimidade das suas obras e descobrir as diferenças de temperamento e do ideal que os guia.

Ruão observa a natureza, sem compromissos de rigorosa fidelidade, em tendências de generalização através da sua fantasia. Nicolau, sendo mais idealista, busca na realidade o que ela tem de belo e leva a imitação a extremos supérfluos de amoroso escrúpulo.

O Normando é mais largo e forte.

Tem-se dito que a vivacidade do seu espírito cedo se ressentiu da declinação da idade. Nada menos exacto.

Mais acertado seria lançar as desigualdades da sua obra à cubiça do interêsse, tantas vezes revelada em reclamações, sempre acompanhadas de lamúrias suplicantes.

Esta ambição sedenta de maiores proventos, aliás vulgar nos artistas da Renascença, não seria dos menores estímulos, que impeliam a actividade incessante da sua oficina.

É uma curiosa biografia, movimentada de episódios, que tem o cunho dos costumes da época (1).

Abarcava tôdas as encomendas, todos os trabalhos lhe serviam. Sujeitava-se a tôdas as condições. Prometia; embolsava pagamentos, e faltava.

Apertado para satisfação dos compromissos, defendia-se, alegando desastres inopinados, justificações solertes de sagacidade mercantil, de judeu...

Pelo fim associava-se a outros, para atenuação das responsabilidades contraídas.

Nas próprias desigualdades de execução se vê a ânsia de produzir muito e de-pressa. Não há *maquette*. Esbate-se a pedra: e o acaso ajuda.

No tímpano, que representa a *Coroação da Vir-*

---

(1) O dr. Teixeira de Carvalho, sôbre os documentos, traçou com espírito o perfil desta interessante personalidade.

gem, — no Museu — a cabeça do Padre Eterno ficou reduzida em proporção irrisória: ¡êle, ou a sua gente, corrigiu como pôde, e prosseguiu!...

São freqüentes as emendas incrustadas, que com o tempo se desagregam, para aumentar volumes, a que, por incúria, falta o relêvo necessário. E contudo estes pequenos lapsos e desacertos em nada obscurecem o seu brilho, porque na vasta obra há méritos de sobejo, para resgate de tais pecadilhos.

Em favor de Ruão haverá sempre a considerar a *Capela do Tesoureiro*, na ábside da incompleta igreja de S. Domingos.

Estão publicados os ajustes do prosseguimento da obra, cheios de minúcias anedóticas dos processos interesseiros, que conhecemos.

Monumento capital, por êle edificado ao roçar pelos sessenta anos de idade, que bastará a atestar a admirável feracidade do seu génio e do portentoso poder de maleabilidade para se adaptar à corrente das ideias reformadoras, de pureza clássica, em propagação irresistível.

A abóbada e o largo friso de grande sumptuosidade decorativa, são apontados como perfeitos modelos de exquisito gôsto.

O retábulo, concebido com simplicidade arqui-

tectural, afasta-se dos métodos do artista. Tem por motivo principal a *Assunção da Virgem,* por entre coros celestiais. Em baixo os apóstolos, cercando o túmulo vasio, presenceiam o maravilhoso sucesso. Algumas outras imagens completam a traça grandiosa.

Tôda a capela se unifica. O retábulo integra-se na abóbada, que é o natural docel desta sábia composição. E o conjunto total harmoniza-se tão estreitamente, que separar qualquer dos seus membros seria uma amputação sacrílega.

Para dar aos incrédulos ideia da superioridade palpitante da famosa fábrica, ouçamos a voz dum escritor de competência e reputação, que a considera a mais alta expressão duma forma de arte, dentro da evolução integral em que ela foi gerada e engrandecida.

Num livro moderno, onde Luciano Magne, Inspector geral dos monumentos históricos da França, resume as maravilhas de todos os tempos, entre exemplificações didáticas, das mais depuradas concepções, encontra-se esta sentenciosa passagem, ilustrada pela gravura:

« Bien que ce genre de voûte différât sensiblement des voûtes du moyen-âge leur structure était encore parfaitement raisonnée. Elle est très accusée à

l'intrados de la voûte en berceau d'une église de Coïmbra (Portugal) actuelment transformée en remise à voitures et qui mériterait un meilleur sort, car c'est une des oeuvres les mieux conçues qui puissent caracteriser le style français du milieu du XVI^e siècle ».

E, depois de descrever o método estrutural do traçado, acrescenta:

« C'est une des formes les plus originales des voûts à nervures entrecroisées limitant à des panneaux sculptée les remplissages ».

E esta opinião não é a única que podia ser invocada.

Por infelicidade, sôbre a famigerada capela pesa a condenação fatal duma assolação ignóbil e de completa ruína.

¡Não há para quem apelar!... A avareza dos proprietários é surda a sugestões de generosidade.

¡E o espírito público fiça insensível à degradação desta ameaça!...

Quanto a Chanterene, a acentuação subjectiva dos retábulos de S. Marcos, da *Piedade* de Montemor e quadros do Claustro do Silêncio, além dos trabalhos de Celas, da *Virgem* do Museu —

N.º 28

VIRGEM COM O MENINO

Museu

e outros, é idêntica pela visão ideal que os inspira e pela concreta fertilidade material de representação.

Em tôda a tarefa, realizada pela cooperação de muitos, é natural que os trechos capitais pertençam ao mestre e as porções de importância acessória caibam aos ajudantes. E não é racional a crítica, que pesquisa pontos inferiores, para impugnar opiniões fundadas em mais elevados indícios. No próprio retábulo de S. Marcos êsse desequilíbrio se nota. Há desigualdades sensíveis (1).

O esmêro mais cuidadoso, de paciente acabamento, pode dizer-se, é um preceito da sua escola.

Nos vultos jacentes dos primeiros monarcas, o saial de malha, as peças da armadura, couraça, braçais e manoplas, àparte o anacronismo, parecem reproduzidas do natural.

As suas pequenas figuras são miniaturas primorosas de delicadeza inexcedível.

É de notar que esta qualidade é comum a quási todos os outros artistas inominados. Os sebastos da casula do Papa, na Varziela; a túnica tecida de palha, miùdamente esculpida, dum S. João, existente no Museu, etc., etc.

---

(1) O dr. Teixeira de Carvalho, cuja natural agudeza lhe dava modos de ver e ensejos de discordância singular, encarou o assunto sob aspecto diverso.

Como êles se deliciavam em lavrar jóias e bordaduras, detalhes secundários, bafejando a pedra em requintes excessivos, quási afectados de minúcia, que prendem o olhar, em risco de enfraquecer a impressão do efeito total!

Os baixos relevos do Claustro do Silêncio são verdadeiros quadros, na distribuïção dos personagens, fundos de païsagem, arquitecturas em planos graduados, muralhas, ruínas e perspectivas longínquas. A representação das scenas movimentadas obedece às leis da pintura e regras de composição, segundo o papel que as figuras desempenham na confluência da unidade da acção.

Na expressão das suas cabeças, — as da fachada de Santa Cruz, como nas dos reis, como nas de menores dimensões, o mestre é sempre meticuloso no apalpar das feições, como se fôssem retratos.

A elegância e nobreza dos gestos, a graça particular das roupagens, conduzidas com fertilidade de pregas verdadeiras, adequadas aos tecidos leves, ou pesados, com discernimento admirável, são características mentais e artísticas, que distinguem mestre Nicolau.

Tanto em S. Marcos, como no Claustro do Silêncio e Montemor, em que é versado o mesmo assunto a *Deposição no túmulo*, o episódio é re-

presentado de maneira diferente; mas a ordenação é essencialmente semelhante no plano e escolha das atitudes, com a mesma intensidade de espírito e de exibição, sentidamente ponderada.

Sempre e acima de tudo se revela a doçura sentimental do seu temperamento de fantasista. É o poeta dos grandes sofrimentos, das lágrimas sufocadas. E poucas vezes o carácter dum artista poderá ser tão claramente atestado na sua obra.

João de Ruão seria incapaz de se prender com superfluidades de caricioso preciosismo, que cativam Nicolau. Nêle os panejamentos são flácidos, mas consistentes, que quebram em pregas volumosas. Freqüentes vezes emprega uma disposição, que se lhe tornou habitual: o manto estendido por diante, em avental, acusando as coxas, em superfície artisticamente enrugada.

Chanterene, com todo o seu idealismo, cinge os corpos frágeis de roupas que parecem sugeridas em presença de modelos vivos. O arranjo de todo o indumento é sempre variado e sempre belo. Timbra em evidenciar facilidades de invenção; e excede o seu competidor nêste género de inovações.

E contudo o mestre normando, em frente do seu

émulo, mantém altivamente a posição conquistada. ¡É o seu maior elogio!

Um mais sensitivo e íntimo; o outro mais simplista, mais exteriorizante e expedito. São dois aspectos duma mesma arte, dimanada dos mesmos princípios, iluminados pelo mesmo ideal, que se não impugnam, nem hostilizam, antes se congraçam e completam.

Percebe-se que um fica contemplando a sua obra com desvanecimento e delícia. O outro, mais fogoso e enérgico, com a atenção dividida, para satisfação de opressores encargos, não pensa em afectações de primazia.

Assim, qualquer que seja o ponto de vista e as divergências de opinião, que sôbre as suas obras incidam, êstes dois artistas, iguais em grandeza de talento e de inspiração, devem ser considerados os luminares e chefes da Renascença coimbrã.

Desconhecemos individualmente tantos outros, cuja actividade e engenho estão assinalados em demonstrações singulares de genial perícia; mas, por grandes que sejam os recursos revelados, não levam a palma aos dois predominantes campeões desta gloriosa lida.

E serão êstes os sempre celebrados pela unânime

homenagem da admiração geral, cujos nomes brilham com tão intensa luz, que jamais poderá extinguir-se.

Além da estatuária consignada a Nicolau e Ruão, outros imaginários incógnitos, igualmente insignes na sua arte, inteiramente distintos e inconfundíveis, ficam de fora.

Ninguém duvida de que os artistas executantes das belas obras, que vão ser mencionadas, não sejam os mesmos nomeados nas crónicas, ainda afastados e em disponibilidade, sem papel determinado nesta agitação renovadora.

Aparecem os nomes de Jaques Loguim, Jaques Bruxel, Udarte e outros. E talvez muitos outros adventícios haverá a acrescentar. Os artistas da Renascença tinham hábitos errantes e buscavam fortuna onde maiores vantagens lhes acenavam.

Uma dessas admiráveis obras anónimas, é a encantadora *Deposição no túmulo,* que existe no Museu, provinda da igreja de Santa Cruz. Aqui se encontra a insinuante expressão dum fanático da natureza.

Sôbre o grupo melancólico paira uma grande sombra de dor e de resignação suspirosa. A ver-

dade anatómica do Cristo é palpada com extremos de paciente observação. Os estofos cingem os corpos com efeminação. As mãos delgadas e finas abrem-se com timidez. Há delicadezas cuidadosamente rebuscadas em propósitos de imitação naturalística, com exactidão reproduzidas.

Todo o quadro tem o aspecto caricioso de imitação excessiva e de perfeição que ultrapassa a arte pela curiosidade.

É presumível que na obra de Nicolau, com o qual se irmana na graça e delicadeza, êste desconhecido tivesse um papel de confiança. Mais do que um auxiliar — um associado. Porque há pontos de contacto coincidentes, pôsto que dêle se afaste com individualidade incontroversa.

Outros escultores notáveis podem colocar-se a-par dêste. Como o autor do retábulo da Varziela, uma das mais primorosas obras, que desta época nos ficaram.

A delineação não sai fora do paradigma geral; mas a execução habilíssima é de mérito excepcional, do mais delicado e gracioso lavor. A nitidez e o encanto dos bustos da predela, especímens de beleza feminina, duma elegância puríssima, tem o mimo e paciente perfeição de glíptica.

Em volta desta obra tem girado o neme de Chanterene. O quadro principal porém, claramente afirma não ser dêle, nem da sua escola.

Um outro trabalhou em Cantanhede junto de Ruão, e esculpiu os dois Profetas dos túmulos e um pequeno retábulo com a Virgem e o menino, aqui reproduzidos, e a que já me referi.

E há mais da sua marca, bem distinta.

¿Será porventura Jaques Bruxel, associado ao velho Mestre, na empreitada da capela do castelo de Pombal(1)?...

E não só êstes. Para ser inteiramente sincero, avanço a duas novas interrogações.

Dois dos maiores erguem-se em S. Marcos e bradam altivamente contra a injustiça do esquecimento dos seus nomes, que deveriam refulgir na Capela dos Reis Magos e no túmulo de João da Silva.

O frontispício da Capela é de tão sóbria e ponderada elegância, que denota, por si só, a intensa individualidade dum artista. Com o extraordinário efeito do domo, na redução das coisas pequenas, despertam justificada admiração.

O revestimento decorativo, de leve desenhado ao gôsto flamengo, completa um modêlo, cujas linhas

---

(1) Prudêncio, vol. II.

e dimensões se ligam em integração deliciosa e insuperável.

Por 1550 estava empenhada a *Reversão purista*, com alvores de semelhantes auspícios!...

O túmulo do Senhor de Vagos tem tantas faces enganadoras, que farão recuar os mais prudentes. Por diante dêle perpassam figurações de similares aparências, como revelações fugitivas que se não deixam fixar.

¡Êste belo e nobre monumento tem direito a honras de distinção, entre os tantos de mais alta classificação e esplendor!

Quem sejam êstes ignotos iluminados da arte — é o problema proposto aos investigadores persistentes (1).

E, se a surprêsa dos arquivos não quebra os selos do arcano, aguardemos que o decretado museu de reproduções em gêsso, depois da longa fase de imobilidade e incubação de abstracta crisálida, se converta em facto tangível de ensinamento e educação pública.

E, quando êste enigma se esclareça, novos com-

---

(1) E ao escrever estas palavras, penso na perseverança afortunada do sr. Vergílio Correia.

panheiros virão associar-se aos grandes mestres, a compartilharem, a justo título, da sua fama e da sua glória.

Por emquanto não vale a pena enriquecer o farto pecúlio de invenções, pelo prazer de atear fogos-fátuos, que ofuscam os olhos e aumentam a confusão das gentes.

Tempo é de reconhecer que a temeridade de aventar fabulosas hipóteses só serve de pasto a conflitos intempestivos de opinião e a embaraçar a legítima e calma interpretação dos factos.

XII

Na segunda metade do século XVI dava-se na evolução local um notável fenómeno. Dentro da própria escola começava de manifestar-se, com rapidez desusada, o movimento de divergência, que lá por fóra agitava os espíritos contra os exageros decorativos dos fantasistas, que tocavam as raias da vertigem e exaustão estética.

A estatuária e a arquitectura passavam às mãos duma geração de artistas instruídos à vista dos belos modelos, dignos sucessores dos que iam rareando, que pretendiam banir desordenados caprichos e regressar à fonte nativa da simplicidade clássica.

E a doutrina inovadora captava não só os novos; mas era acolhida e propagava-se sem resistências,

produzindo obras de suma elegância, impressivas pela nitidez e estabilidade do traçado.

Ia triunfar o poder misterioso dos números, o equilíbrio geométrico das proporções.

A ponderação eurítmica das superfícies e dos vazios ia prevalecer sôbre as magnificências pleonásticas de ociosas exuberâncias de ornato, sem medida e sem limite. Superabundâncias de pilastras, colunelos, frisos e arquivoltas, literalmente cobertos de lavores e brutescos, espalhando-se e condensando-se abusivamente, iam ser eliminadas ou reduzidas.

Tôda a beleza resultará da harmonia das linhas, em efeitos de concordância e perspectiva.

E, caso notável, é ainda Coimbra a depositária dos mais claros monumentos desta segunda Renascença. Por fortuna, bastantes edifícios ainda se vêm, para honra das aptidões dêsses consumados arquitectos.

As igrejas e claustros do Carmo, da Graça, da Misericórdia, de S. Tomás, de S. Bento (1), a sacristia de Santa Cruz, a jesuítica Sé Nova; a igreja

---

(1) Construção admirável, desde há muito votada ao camartelo, pela crassa e audaz obstinação de homens letrados! ..

incompleta de S. Domingos, que, se fôsse concluída, seria um assombro de magnitude e riqueza. Etc., etc.

Todos êstes edifícios são exemplificações notáveis de gôsto, de sensibilidade, de saber, de equilíbrio e de lógica.

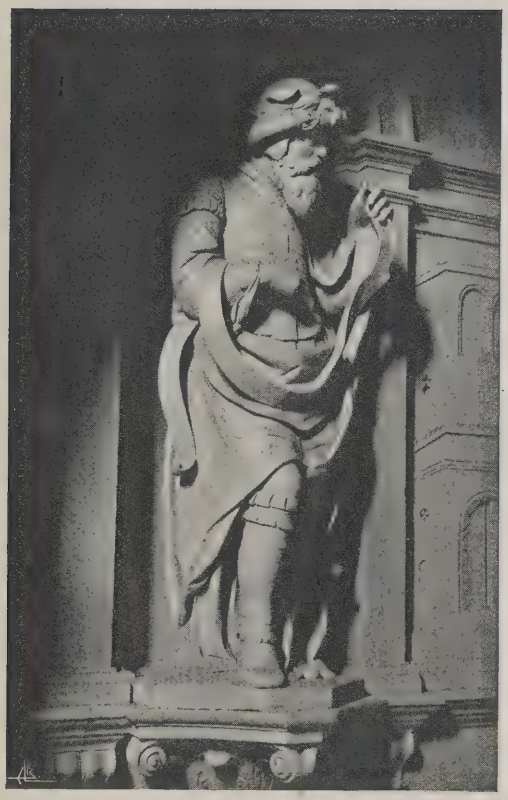
Afóra outros demolidos em tempos modernos, como o Colégio de Tomar, da Ordem de Cristo, que dizem ser projecto de Marques Lucas (1), a sacristia da Sé Velha, igreja de Santa Ana e outros. Arquitecturas de concepção magistral e faculdades poderosas de inexgotável engenho.

Na promiscuidade sincrónica de tantos arquitectos que ergueram belas construções, em Lisboa, Coimbra, Pôrto e outras cidades, os nomes andam um pouco baralhados.

O que não deixa de ser possível, é constatar os primeiros sintomas de reacção. E é de ver como, depois de suscitados os princípios novos, se foi realizando a mutação, sem unificação de pontos de vista, na liberdade inteligente de soluções pessoais. E neste facto assenta o conceito, por vezes emitido,

---

(1) Com tal fúria destruído, para ceder o terreno a uma penitenciária de aspecto ultra-ridículo, que nem um apontamento gráfico hoje recorda o singular conspecto da original fachada.



N.º 29

PROFETA DO TÚMULO DA IGREJA
DE CANTANHEDE

— de que a Restauração clássica, tal como se produziu entre nós, na sua feição intrínseca, é lidimamente portuguesa, sem filiação em qualquer outro país, ou alheia escola (1).

Alguns indícios levam a presumir serem Arrudas e Gonçalo Torralva dos primeiros a perfilharem preceitos de nobre simplicidade italiana. O papel primacial tantas vezes conferido a Terci não se confirma, não obstante os raros méritos que o tornavam digno do aprêço e importância de que gozou.

Terci só aparece no reinado de D. Sebastião. Antes dêle a Renovação estava vigorosamente lançada e prosseguia convicta e com êxito.

São numerosos os arquitectos de justa reputação. Além de Terci e a-par dêle, de mais ou menos aproximada data, concorrem os nomes de Lucas, de Turriano, dos Álvares, dos Tinocos, dos Frias e outros ligados a edifícios perduráveis.

Alguns apelidos formam dinastias que chegam ao século XVIII.

E ao mesmo tempo que a primeira Renascença se ia exgotando em divagações superabundantes, de decadência, outros impulsos, perfeitamente definidos e obedecendo a princípios de puritanismo es-

(1) Haupt.

tético, realizavam obras pujantes de firmeza e de brilho.

Em Coimbra levantaram-se edifícios notáveis, que são protótipos de sobriedade racional, admiràvelmente ponderados. Foram os arquitectos da Ordem de Jesus que tornavam efectivos os primeiros protestos contra a pompa engenhosa e imaginativa da Renascença dominante com a sua igreja começada em 1542 e concluída em 1547.

O que sobretudo nos prende é a relação íntima dos membros componentes; é a lucidez prodigiosa na integração das plantas e dos alçados.

E tôdas essas grandes composições são realçadas com ostentação e riqueza pela policromia magnífica das colgaduras deslumbrantes do azulejo esmaltado.

Sumariando. A produção escultural da primeira Renascença em Coimbra pertence aos mestres franceses e seus confrades, discípulos e cooperadores.

No segundo período, estes artistas achavam-se em concorrência com os protestantes que arvoravam a bandeira do neo-classicismo. Mestres exímios que sabiam traduzir as harmonias geométricas das linhas

e das superfícies, no concerto e expressão geral da arquitectura.

Porque nas mais belas concepções todo o efeito é dado pela linguagem simbólica dos números, pela euritmia ideal dos volumes e dos vazios. E a impressão dominante é tanto mais subtil e funda, quanto mais evocadora de pensamentos múltiplos, na unificação resultante, compreensível ao nosso espírito.

E em escultura, os mais versados e férteis iam modificando os seus processos no rumo em que a arquitectura era impelida. Os menos preparados e dextros abastardavam-se na rotina, em depressão de inteligência e de gôsto.

A estatuária, aceitando os novos princípios, nem por isso desmerece das nobres qualidades. Na capela do Sacramento e claustro da Sé Velha; de S. Teotónio, em Santa Cruz, etc., as novas tendências já se afirmam com desassombro.

As roupagens, comedidamente contidas em dobras sobrepostas singelamente, ajustam-se aos corpos e modelam as atitudes movimentadas, ou dão maior firmeza a figuras erectas e estáveis.

Esta simplificação não concorre menos para que o *Apostolado* da Sé Velha seja o mais vivaz congresso, onde se debatem resoluções que interessam

ao bem das almas. Naquele respeitável areópago há opiniões convictas, desacôrdo e contestações. ¡Há paixão e há vida!

E é notável que os próprios artistas franceses se deixaram ir na atracção do novo rumo, em concessões metódicas. A novidade despertava a adesão dos novos e a conversão dos velhos. Seriam extensas as referências a multiplicidade de produção, que atesta a flexibilidade do gôsto, em monumentos espalhados pelo país, dos quais o retábulo da Sé da Guarda (1553) pode ser um significativo exemplo.

Nesta conjuntura de ideas novas e práticas arraigadas, a ânsia de produzir é evidente, não obstante as adversidades da sorte, as hostilidades do meio e da fortuna.

¡Estavam mudados os tempos! Tinham-se dissipado os tesouros da Índia. Á vida deslumbrante da côrte, à maneira florentina, com tôdas as pompas e prazeres mundanos, tinha sucedido a decadência, o empobrecimento até à miséria. A mendicidade alastrava; a despopulação aumentava; as classes baixas quási que morriam de fome. E a

corrupção dos costumes descia ao ínfimo rebaixamento, com a opressão tirânica da hipocrisia ultramontana sôbre as consciências...

Os restos da opulência da nobreza e das ordens religiosas eram os únicos e, ainda assim, consideráveis esteios, que sustentavam a arte em ilusórias aparências de grandeza.

A resvalar neste declive, a arte penosamente se equilibrava, quando a catástofre nacional da perda da independência cortou abruptamente a trama e ligações de continuidade e tradição.

Os retardatários afins do precedente estilo, com o decorrer do tempo, dispersaram e perderam-se em aberrações de execução grosseira. Algumas obras datadas dão o registro gráfico da curva descendente dêste retrocesso, que não vale a pena seguir...

Mas desviemos os olhos dêstes canteiros medíocres e vulgares, que, desamparados, se rebaixaram em extravios de inconsciência, para só atendermos aos principais vitoriosos, veteranos e conscritos de alto mérito.

Alguns monumentos da Restauração são admiráveis demonstrações de subtilidade de visão e magistral e vigorosa segurança de efeito.

O belo claustro da Misericórdia, de gravidade

austera, é de 1596; a sacristia de Santa Cruz, de 1622, etc. A *Claustrina* do mosteiro de Lorvão, há pouco derruída, era um singular e lindo capricho de invenção delicada.

E, além dos já mencionados, há pequenos trechos graciosos e límpidos, que não devem passar em claro: — a arcada e galeria do antigo Paço episcopal; a varanda do colégio da Trindade, e a própria igreja, degradada desde os alicerces, etc. ¡Vivos lampejos dessa luminosa percepção de alta arte!

E não me cançarei, mais uma vez e sempre, de repetir: que pela indefinida impressão destas fábricas, de delineação serena e segura, se reconhece que a essência da beleza em arquitectura reside, — não pròpriamente na natureza e forma dos seus elementos, mas na justa harmonia de complexas e vagas relações que só se alcançam pela abstracção ideal, de superfícies, de linhas, de equilíbrios construtivos, de consonâncias da luz, da perspectiva, etc., etc.

A Renascença não podia fugir à sorte que acompanha todos os estilos chegados ao apogeu. A ascenção duma arte além da órbita e fastígio do

seu natural desenvolvimento parece que arrasta os artistas na cilada do desorientado preconceito de que na riqueza acumulada dos ornatos se encontram novos títulos de beleza.

Atingido êsse ponto culminante, surgiu a concepção purista da reacção, de distinto carácter e originalidade, que todavia, por mais diversa em aparência, é a racional derivação dos mesmos princípios.

Esta segunda fase, é mais formalista, de ideas de mais rigoroso e proficiente critério, de reflexão e de lógica. Emquanto que a primeira era de contemplação imaginativa, de génio, de ardor insaciável de beleza sensual e radiosa...

Aos primeiros assomos da declinação, a reacção neo-clássica sobreveio a tempo de evitar os danos da decadência.

Pouco a pouco os exageros decorativos foram sendo eliminados. E a transição operou-se com moderação convicta, na aquiescência da doutrina nova, com as mesmas qualidades geniais de sentimento e inteligência, manifestada na vigência do estilo primordial.

Ao ingressar no século XVII, a nova Restauração dominava exclusivamente.

Com o seu advento, a estatuária em pedra foi perdendo a sua capital importância e o seu esplendor, até ficar reduzida a funções complementares e secundárias.

E foi assim que se extinguiram as derradeiras reverberações dessa luminosa Renascença, que, em scintilações magníficas, foi alimentada pela opulência efémera dum vasto império.

A obra dêsses estatuários ilustres, emquanto existir, há-de ser o eterno tema de enlêvo e admiração para a alma humana.

A história definitiva fará passar sôbre fundo de ouro êste ciclo de arte que se apagou com a grandeza e a autonomia nacional.

Por emquanto vai sendo escrita vagarosamente, aos empuxões da curiosidade de estudiosos e amadores, com entrelinhas e rasuras.

Sòmente é de temer, que a pressurosa fúria, com que se acham empenhados os patriotas e modernos atlantes dos progressos desta cidade de Cindasunda, — em destruir a herança de imaginária decorativa, que a enaltecia e nobilitava, — tenha de todo concluído a sua tarefa demolidora, antes que chegue a última palavra das soluções procuradas!...

XIII

Durante os sessenta anos que Portugal foi presa da Espanha, a opressão, que asfixiava tôdas as fôrças e absorvia todos os recursos da vida social, devia repercutir-se na arte.

Neste naufrágio tudo se subverteu. Apenas a arquitectura se mostrou menos extenuada, mas submissa ao poder estranho, sem fisionomia e sem carácter próprio.

As campanhas, que se seguiram à aclamação de D. João IV, lançaram o país enfraquecido pelas extorções dos intrusos, na extrema penúria. Os sacrifícios da guerra e os tributos incomportáveis produziram temores e desalentos em tôdas as classes e o despovoamento do reino, inteiramente devastado.

E depois de sacudido o jugo, a reorganização dos

interêsses quebrados e dos ânimos abatidos, os alvorotos, em suma, da miséria pública não eram de-certo incentivos próprios à fecundação da arte.

O que restava da antiga fortuna estava em poder dos fidalgos e das ordens religiosas.

Ao cabo de vinte oito anos de sobressalto, incertezas e calamidades, quando finalmente se assinou a paz e foi reconhecida a independência da nação, as mesmas dificuldades se opunham ao ressurgimento das aptidões e ao reatamento das tradições do trabalho. A aversão inevitável aos dominadores da véspera levantava uma muralha de isolamento, vedada a tôdas as correntes de influência que naturalmente se exercem entre nações contíguas.

E desde que tinham cessado os compromissos de escola e do acôrdo comum, tôdas as relações profissionais, que sustentavam incentivos de aperfeiçoamento, se desfizeram.

A escultura em pedra parece que a quanto maior altura se tinha elevado no ciclo brilhante da Renascença, mais fundo se abismava no atrofiamento do cansaço e da ignorância.

As qualidades inatas, adormentadas, só mais tarde e a custo se reanimaram.

A mesma desorganização reinava em tôda a arte industrial. São factos ligados, conseqüências das

N.º 30

N.ª S.ª DA MISERICORDIA

Igreja de Cantanhede

N.º 31

VIRGEM COM O MENINO

Igreja de Cantanhede

mesmas causas do ambiente, que esterilizavam tôdas as actividades. E a infecundidade dêste entorpecimento de anestesia é evidente neste recanto de Coimbra.

Ao findar do século antecedente as imagens de pedra iam caindo em desuso no interior dos templos. O seu papel quási ficava reduzido ao preenchimento dos nichos e embelezamento das fachadas. E, ao passo que a escultura lapidar decaía e perdia terreno, a obra de talha aprestava-se para conquistar um lugar proeminente, como norma de decoração. Era necessário revestir com estes elementos ostentosos de fausto a nudez das grandes superfícies de simplificação, em que se fundava o sistema arquitectural da Restauração clássica.

Dava-se a coincidência, tantas vezes repetida: — uma arte que se extinguia, para deixar o campo livre ao ingresso de outra, que vinha substituí-la, na expansão duma era nova.

As raras estátuas desta época são, por assim dizer, fortuitas. As figuras da *Porta Férrea,* por exemplo, com o aspecto peculiar de ídolos mongólicos, são especímenes mestiços e esporádicos de decadência.

Contudo há sempre alguma restrição a fazer.

Encontram-se casos interessantes de imperícia, dignos de atenção pela singularidade da sua própria extravagância. Mas é certo que tinha chegado à última degradação. E só no reinado de D. Pedro II começam a manifestar-se prometedores sintomas de reanimação.

E mais uma vez se constata, que as tendências artísticas duma raça podem obliterar-se por motivos acidentais, e conservarem-se em estado latente, até que circunstâncias propícias despertem e fortifiquem essas qualidades nativas.

Para servir de confirmação aos alvitres expostos, chamarei a atenção para um monumento local, inteiramente notável, que contém a síntese de todos os termos de apreciação desta época e da forma como êste enfraquecimento se avigora em intermitências de bem elucidante significação. É o pórtico de cariátides do *Colégio de S. Pedro*, em tempos acertadamente transferido para dentro do *Pátio* da Universidade — **n.º 33**.

Por aí se vê como a antiga flama não estava de todo extinta.

E não só êste. Ainda outros merecem menção, como o pórtico do *Colégio das Artes,* actual entrada dos Hospitais, cujo dintel foi deploràvelmente amputado.

O observador desprevenido, em exame superficial, tomará como extravios inexpressivos e grosseiros, estas formas híbridas, sem se aperceber da intenção estética, que nelas se possa conter.

E para esclarecer noções e coordenar ideas, em comparação e contraste com estas obras, notarei o frontão da igreja de Santa Clara e as figuras aberrantes e ínfimas da portaria do mesmo convento, que se encontram no Museu. Omitindo outras espalhadas por esta região, chamarei a depôr as imagens da *Quinta de S. João*, às Lages. São esculturas pérfidas, capazes de alimentar estranhos equívocos. E, tanto assim, que nelas têm tropeçado os mais autorizados juízos em matéria de crítica de arte...

Depois do sombrio retrocesso e abatimento, era nestas oscilações que as aptidões ingénitas se moviam, em busca da capacidade perdida. Era a velha lenda de Sisifo, arrastando de novo, ladeira acima, o penedo despenhado.

Nos embaraços confusos da impotência, é curioso de notar como a semelhança dos defeitos, formas de incorrepção, rudeza de desenho e completo abandôno dos preceitos, que são o timbre da matéria plástica, aqui se repetem em tal conformidade, que

poderia tomar-se por entendimento de método ou de escola.

A observação dêste decaïmento poderia ser generalizada; mas presisto em limitar as minhas anotações a Coimbra.

Diante dêste estranho espetáculo, J. C. Robinson, com o desembaraço, que lhe é peculiar, precipitadamente exclama:

«Nunca mais ali nasceu um artista notável e a história da arte em Portugal daí em diante torna-se tema estéril e enfadonho».

Nêste ponto, por analogia, não deve ser esquecido um outro género de escultura, que humildemente se conservou inalterável através de todos os desastrosos sucessos. Refiro-me à abundantíssima produção de artefactos indo-portugueses, que com ela se relaciona.

Nem tudo foi importado. A colónia de artífices hindus, que no século XVI se estabeleceu em Lisboa, manteve oficinas, organizou aprendizagem e propagou-se com aceitação de considerável clientela.

São inumeráveis ainda hoje as imagens de marfim típicas, às vezes com roupagens de madeira dura, de tôdas as dimensões. Algumas estimáveis. Mas, pela maior parte, a estreita vulgaridade da reprodução mecânica e fria, sem um rasgo de independência e de elevação, deprecia-lhes o interêsse e o valor.

«On sent que ces braves Hindus font leur métier sans l'aimer» (1).

Foram, porém, exímios no mobiliário riquíssimo, em que dão prova de excepcional habilidade na execução de embutidos de perfeição inexcedível, com aplicações marchetadas de marfim e metal rendado, de extrema delicadeza e paciência.

Móveis de imitação acharoada, com douraduras, fabricados em Lisboa, ainda se encontram e reconhecem sem dificuldade.

E neste ramo, mais do que em qualquer outro, se manifesta a pertinácia conservadora, quando radicada no espírito da indústria portuguesa. Estes artistas, de tão singular dextresa nos mais complicados trabalhos de intarsiatura, não se atreveram a quebrar os liames endurecidos da rotina primitiva.

¡Vivendo exilados, como estranhos e divorciados

---

(1) M. Maindron.

do convívio dos contemporâneos, conservaram fielmente os seus processos e padrões, que lhes foram transmitidos desde o século XVI, até fins do século XVIII!

Pelos favores da fortuna, no reinado de D. João V abriu-se um novo período de riqueza material inesperada e prodigiosa. Agora era a torrente de ouro e de diamantes, que a América lançava no real erário. E o monarca imprevidente e dissoluto, senhor de tesouros que julgava inexauríveis, dispende loucamente milhões e milhões de cruzados, malbaratados em desperdício de ostentação vã, jactâncias de orgulho e de frivolidade assombrosa.

Os dons do acaso e do heroísmo com que no século XVI os galeões da Índia, portadores de incalculáveis riquezas, inundavam o país, desvairando o imperante, a nobreza e o clero, impelindo a nacionalidade para fóra do âmbito e do rumo do seu destino, vinham agora, da mesma fórma, na absoluta imprevidência do futuro, alimentar o luxo e a corrupção, em loucuras de dissipação e de ruína.

Um capricho insensato de sobranceria onipotente concebeu a basílica de Mafra, monumento de van-

glória dum autócrata opulento e despótico, que arrastou à fôrça, como rebanhos de escravos, ou de rezes, setenta mil operários, vergados ao arbítrio da tirania, para serem dizimados pelas enfermidades e epidémicos contágios das enormes aglomerações, precauções de higiene e confôrto.

O custo dessa mole gigantesca é calculado em duzentos milhões de cruzados!

A febre de edificar estendeu-se por todo o país. ¡E, a par de construções válidas, de aspecto nobre, quantas aberrações insulsas, na desorientação duma sociedade moralmente aturdida e algemada pela sem realeza e pelo fanatismo!

Como atenuante e compensação, esta Mafra colossal foi a operosa escola, presidida pelo italiano Justi, donde saíram os estatuários em pedra, que ilustraram o século XVIII. Vasto laboratório onde uma dezena de vocações se instruiu e retemperou, com tão grande êxito, que podiam defrontar-se com os notáveis artistas do seu tempo.

O sôpro alteroso do estilo prendia a subjectividade do estatuário no mesmo entusiasmo empolado e alardeante das atitudes, em ênfases de retórica e magnificências de convencionalismos decorativos. A mímica sobreexcitada, de tenores de ópera, era o

pretexto para dar às roupagens, batidas de imaginários ventos, o movimento de fantasiadas hipóteses de inverosímeis arrebatamentos.

Coimbra, também foi contemplada, e possui alguns especímenes da intensa e expressiva acentuação dessa estatuária pomposa, sonora e retumbante.

Apontarei o frontal exterior da sala nobre da Universidade, e o belo tímpano, quási desconhecido, do edifício da História natural, e algumas estátuas alegóricas das Faculdades, depositadas no Museu da cidade. Etc.

A obra de talha, que no século XVI, se acendeu em composições fulgurantes em Coimbra, Tomar, etc., desde 1580 se animava em alentos novos e na direcção que a nova reforma lhe apontava. O triunfo de ideas inovadoras na arquitectura, — arte integral, — como dizem, arrasta sempre em cada fase, como conseqüência, transformações congéneres em tôdas as outras artes.

A disposição geral dos templos, agora adoptada, tinha exigências que a escultura lignea era chamada a satisfazer. Era preciso ornamentar os amplos espaços destinados a capelas; e foram sugeridos os

retábulos auríferos, cujo explendor contrasta, em efeitos maravilhosos, com a sobriedade tranqüila e nobre das grandes superfícies abertas e espaçadas entre corpos e contra fortes pilastrais.

Os primeiros tipos, a começar no século XVI, representam fachadas ricas de arquitecturas ponderadas em equilíbrio e a compasso, segundo os mandamentos greco-romanos, debuxados segundo as regras e medidas dos tratados de Vitrurio e Vinhola.

Esta moderação, porém, durou pouco. Com o correr do tempo, tôda a concordância se rompe, e o escultor lança-se em invenções aventurosas sem regímen e sem ordem. Os elementos são enfeixados em aglomerações congestionadas de originalidades superabundantes e magníficas.

Grandes retábulos, de colunas salomónicas, cobertas de pâmpanos planturosos, de áspero naturalismo, e de génios que escalam as alturas em perseguição de aves fantásticas. Tôda a ebriedade de extravagâncias pitorescas. Frisos, arquivoltas e pilastras túmidas, em excessos luxuriantes de ornamentação descomposta.

Era um arrebatamento de lubricidade decorativa, que dava aos templos pompas de pagode indiano, e às solenidades religiosas um scenário deslumbrante e explêndido.

E, além dos altares, há os revestimentos murais não menos arrojados e lautos. E tôda essa pujança ofuscante de scintilações de ouro, de que parecem feitas, realçada de policromia, aumentava a grandeza dos espetáculos litúrgicos.

Eram os reflexos ultra-exagerados das concepções audaciosas de Bernini e Borromini, que da Itália se alastravam, e em Espanha inflamaram a imaginação de Churriguera e sequazes.

Coimbra, sede de vinte e três congregações religiosas, é fácil de avaliar como seria rica destas sumptuosas obras, que em oitenta anos de assolação feroz, em grande parte desapareceram.

Mas não poderam ser de todo desfeitas. Na Sé catedral pode vêr-se a colecção única e didática, para exemplificação da série cronológica e evolutiva duma arte, por emquanto não disputada ao talento português!...

A imaginária em madeira ricamente estufada, em férteis preciosismos de iluminura sôbre ouro, é uma arte pomposa, de capital importância, em que os brios dos mais distintos artistas da eclosão de Mafra, bem como os do período anterior, desferem faculdades admiráveis.

No Museu Machado de Castro encontram-se pa-

N.º 32

VIRGEM DA ANUNCIAÇÃO

Museu

radigmas de diferenciação de factura, desde os inferiores aos mais elevados, dignos de atenção, de aprêço e de estudo.

Mas a escultura em madeira é capítulo à parte, que está fóra do meu plano. E, se a ela me refiro, é por incidente de aproximação

A intensidade do luseiro de Mafra estende-se, radiosa e viva, pelo reinado seguinte — só afrouxando pelo desaparecimento dos últimos artistas que testificavam os créditos da grande escola, até princípios do século XIX.

E, como a arte é o espelho fiel do estado mental e do conjunto moral dos factos que actuam na alma colectiva dos agregados humanos, as alternativas de quebrantamento e exaltação produzida pela excitabilidade dos acontecimentos, na primeira metade dêste século, fizeram-se sentir na arte portuguesa de maneira flagrante, com indubitável claresa.

Depois dos sucessos tempestuosos da invasão francesa, com as extorsões e atrocidades de amigos e inimigos, exauriram-se os últimos recursos, dei-

xando a nação extenuada, em luta com tôdas as provações da penúria e da anarquia.

A seguir, no período sangrento da guerra civil, novas catástrofes se acumulam sôbre uma sociedade revolta e desorganizada.

Nesta atmosféra depauperada a arte tinha de sucumbir.

¡Não há época em que a vacilação combalida dos ânimos se traduza em formas frívolas de vacuïdade e perversão de gosto semelhante!

O abalo das incertezas, da dissolução e da miséria geral apagaram as noções mais rudimentares, em que se funda o senso artístico.

E foi preciso que longos anos corressem, para que podesse ser restabelecida a ordem social e o equilíbrio dos espíritos, — condição necessária ao exercício normal do trabalho.

Contudo os efeitos dessa crise de prostração protraíram-se durante três quartos de século. E — nos domínios do critério da arte — talvez não tenha de todo cessado...

Desta estagnação só em tempos recentes lentamente e a custo a arte vem emergindo, em aspirações mais vigorosas e dignas de fé. A atenção pública vai sendo despertada pelo instinto e pela imitação. Nas exposições de arte há compradores; e certa-

mente a predilecção das belas cousas se estenderá dos meios cultos às classes abastadas.

¡O Estado, na sua proverbial apatia, mostra-se *neutral!* Emquanto que, por intermédio do fisco, vai colhendo a tributação das vendas!...

A educação do gôsto público só pode ser fomentada pelas escolas, desde a instrução primária, pelos monumentos, museus, etc. Mas com denodo e convicção, afirmada em verbas orçamentais decentes e em regulamentação providente e vigorosa.

Doutra forma, as fracas subvenções serão improductivas e írritas. ¡E a arte continuará sendo, entre nós, a soleníssima fantasmagoria, a embalar os espíritos fáceis em ambíguas hipóteses, de convenção e sonambulismo!

O imperador Guilherme II, nas suas *Memórias*, recentemente publicadas, alardeia todos os clangorosos feitos para a exaltação histórica dos trinta anos do seu reinado.

A-par dos triunfos políticos e diplomáticos, reformas e desenvolvimento de todas as energias, para o engrandecimento mundial da Alemanha, lança à posteridade, pela tuba épica da sua orgulhosa vai-

dade, a solicitude que dedicou à arte, à arqueologia e aos monumentos. E apregoa estes feitos, como títulos da sua maior glória!

Porque: —

«Le devoir de l'État est de s'occuper des monuments artistiques. Ce devoir subsiste, que le Gouvernement soit absolu, constitutionnel ou democratique».

Jacta-se de ter promovido e sustentado as famosas excavações de Ninive, de Assur, de Babilónia, do Egito e da Syria.

«Je me suis plongé dans ces travaux de toutes mes forces».

«L'Assyriologie m'a paru particulièrement importante, car elle permet d'illuminer et de vivifier l'Ancien Testament, c'est-à-dire la Bible».

Em Corfou reüniu — «des assyriologues de tous les pays du monde». E estas narrativas constituem algumas das mais estranhas e interessantes páginas dêste livro, tão violentamente combatido.

A estas investigações, por êle pessoalmente presididas, associou as altas capacidades, que se votaram com persistência à reconstituïção das civilizações asiáticas desaparecidas.

Isto passava-se na primavera de 1914... E, pelo cruel sarcasmo do destino, a carga do vapor *Che-*

ruskia foi, pelos direitos da guerra, sequestrada à Alemanha e à sciência, nas águas do Tejo!...

E essas pesadas antiqualhas orientais e a infinidade de rôlos, literários de escritura cuneiforme, — capítulos ignorados da literatura e da história das dinastias divinas, — foram baldeados ao Pôrto, para serem vertidos em linguagem pelos mais conspícuos assiriólogos da cidade da Virgem!...

Santa Cruz

XIV

A IGREJA românica de Santa Cruz foi edificada por D. Afonso Henriques, que a tomou à sua conta, ampliando os projectos comedidos do arcediágo D. Telo. O cronista da Ordem desconhece as dimensões que comportava. Sabe apenas que era de três naves e bastante vasta.

Há porém um facto que passou desapercebido e é geralmente ignorado. Quando em 1896 a direcção das Obras Públicas procedeu a avultadas reparações no templo, sob o rebôco da parede norte foram postas a descoberto quatro arcos de cantaria, que é de presumir pertencessem à velha nave colateral do lado do evangelho.

Destes vestígios, se fôssem então estudados, talvez podesse ser deduzida a extensão provável e o tra-

çado geral com aproximação de curiosidade. Mas foram acintosamente ocultados; e, pela teimosia dirigente, irrascível e ignara, perdeu-se o ensejo único de resolver um ponto de capital interêsse para a história do monumento.

E, tanto mais para deplorar que, a avaliar por leves suspeitas, as proporções do edifício, tanto em planta como em alçado, estavam fóra das regras prescritas.

É notório que, quando o cronógrafo monástico entra em fastos de arte, de ordinário, ou omite ou desacerta. E aqui achamo-nos limitados a volúveis suposições, sem ponto firme, ou indício seguro.

No espaço ocupado pelo órgão ainda se vêm dois capiteis, correctamente lavrados, e a arquivolta no seu lugar primitivo. E, em correspondência, outros fronteiros, sôbre a capela do Sacramento. Daqui se vê que a igreja velha não foi de todo demolida, o que aliás era sabido por uma referência de Gregório Lourenço, ao pedir a renovação do arco cruzeiro — de pedra *chamborcada*.

A existência dos dois arcos, que poderia ser um fio orientador, pelo contrário, levanta novos embaraços. Se não podem ser integrantes do transeptum, por largura mínima, nem do trifório, por largura máxima, não há cogitações, nem conjecturas, que possam interpretar a escala descomunal das naves.

A elucidação destes tópicos seria longa e inoportuna. Tudo leva a crer, que a traça manuelina excedeu em muito a amplidão do templo anterior; e a capela-mór avançou além do perímetro românico. E pouco mais.

Correm versões acêrca dos intuitos, que moveram D. Manuel a reedificação da igreja dos Regrantes. Ou para contrariar a ingerência exorbitante do papa, que pretendia avocar as rendas do priorado; ou galhardamente para honrar as cinzas dos fundadores da monarquia: isso tem apenas, nêste lugar, a anedótica importância dum facto secundário.

Suponhamos que a reconstrução foi aproximadamente plànteada pela delineação medieva; e a fachada gizada sobriamente, sem propósitos de sumptuosidade. Da aparência robusta resultaria a sua grandeza.

O debuxo é do mestre Marcos Pires, que estava longe de ser arquitecto consumado — na justa opinião de Watson.

A idea do revestimento faustoso de decoração Renascença veio mais tarde. Assim o está divulgando a desconexão do aditamento, que, por mais belo que seja, não deixa de produzir um leve travo de incoerência e desiquilíbrio.

Não falo da estrutura manuelina, cuja índole aventurosa não admitia, nem se subordinava à coacção dos números, livremente entregue à sugestão do arbítrio.

A adaptação Renascença vale por si só, na independência do seu mérito, separada da massa arquitectónica, com a qual se liga apenas pela juxtaposição material.

A disposição geral de pilares e baldaquinos, encasamentos e estátuas, apresenta bem singulares formas de adjunção, em soluções engenhosas entre os dois estilos. Variantes do mesmo problêma tantas vezes tentado.

O alteamento sucessivo da cidade baixa, acompanhando o assoriamento do Mondego, ergueu o terreno circunjacente à igreja em tal incremento, que no século XVI o pavimento interior ficava à altura de quatro degraus; ¡e actualmente descem-se sete! E, com êste abaixamento de cota, o templo tornou-se acessível a inundações freqüentes.

Não seria difícil obstar a esta causa permanente de ruína, interceptando as canalizações que no subsolo a atravessam; e estabelecendo um sistêma de esgotamento, que desviasse e dêsse saída às águas pluviais.

Mas estas precauções de defesa nunca passarão

do campo da possibilidade para a realização prática.

O estado actual da decoração Renascença da fachada, lavrada em pedra branda, é dolorosamente precário. Sôbre a obra magnífica, tão profusa e delicada, continuam pairando as ameaças temerosas do abandono, na desoladora previsão de que, em breve futuro, o trabalho dos exímios imaginários franceses, sob a acção deletéria dos agentes destruidores, está condenado a completo aniquilamento.

O calcáreo friável de Portunhos mal pode resistir às assolações do tempo; e menos ainda às sevícias dos néscios. Os estragos, fracturas e desgastes já se fazem sentir tão profundos e rudes, que nada menos de dez estátuas foram apeiadas; e a reconstituïção de algumas parcelas da composição seriam hoje difíceis de determinar.

A progressão da ruína produzida pela cárie bem poderia ser, por processos conhecidos e fàcilmente aplicáveis, inteiramente suspensa, ou, pelo menos, contida na diuturnidade de mais alguns séculos de duração. Assim, sem precauções previdentes, nesta desleixada apatia de indiferença, em que definham as cousas de arte, a pedra continuará, com a obstinação inexorável da fatalidade, a ser corroída até ao desaparecimento breve.

No século XVIII os cónegos cometeram um grosseiro atentado. O pórtico era geminado, tendo duas entradas a par. Ao meio a pilastra divisória, onde se ostentava a estátua do Salvador. Daí lhe vinha a denominação de *Portal da Magestade*.

E essa escultura seria das mais belas.

A inépcia canónica demoliu até ao arcête êsse trecho, com certesa de grande esmero, para ser substituído pela larga porta, inerte e disforme, e pelo grandeamento brutal, que se vêem. E, na lógica do disparate, o desacerto exigiu mais tarde a colocação do guarda-vento incomportável, a fim de evitar a violência incómoda das correntes de ar no interior.

Tudo tem conspirado para ultrajar a obra monumental dos artistas, que, a-pezar-de estrangeiros, nos pertencem, irmanados com os naturais pelo convivio do trabalho, pelo prestígio das aptidões em colaboração asseguradas. Alguns, nacionalizados pelo casamento, constituiram família; pertenciam ao mesmo grémio; formavam a mesma confraria de artistas, ligados pela solidariedade dos mesmos interêsses comuns.

Por dignidade própria, não lhes deneguemos a consagração do nosso respeito. A conservação e

defesa dos monumentos é uma função administrativa. E todos os atentados representam a cumplicidade do Estado, porque os não previne, e porque os não pune com severidade.

Santa Cruz, que devia ser um título de ufania e de nobreza para Coimbra, nas mãos de depositários infieis, converteu-se em libelo abominável de incúria e de renúncia, como se prenunciasse o arrefecimento da alma portuguesa.

O estado de degradação do frontispício é um labeu que cai sôbre a reputação moral desta cidade e a enegrece, como uma nódoa de ignomínia.

E esta assolação é igualmente ofensiva para a nação, porque significa desistência da pátria, a abdicação da nossa história, a negação das virtudes cívicas, que fortalecem a vitalidade das sociedades que progridem; a quebra dos compromissos espirituais da nossa civilização e da nossa independência.

Santa Cruz devia ser venerada, como o santuário onde se guardam as relíquias sagradas, — penhor da nacionalidade. ¡Fulgurante farol de esperanças, a flamejar ao longe, nas procelas da história pátria e a levantar os corações, para as lutas e os sacrifícios da regeneração nacional!

Verdadeiro monumento da nossa autonomia, devia ser para os bons portugueses, como para os

mussulmanos é a Kaaba da grande mesquita de Méca — lugar de peregrinação, onde anualmente convergissem, em romaria patriótica, peregrinos de todo o país, como afirmação solene de crença e de fé nos nossos destinos futuros.

Porque é preciso que esteja assás obliterado, já não digo a predilecção intelectual da arte, mas o sentimento cívico da nossa existência secular e heróica, para se assoalhar êste scepticismo descaroável, sintôma deplorável de prostração e inferioridade, que afronta conjuntamente governantes e governados!...

João de Castilho

XV

Há equívocos de observação e de princípios, que, à semelhança de certas plantas daninhas, deitam raízes, alastram-se e infiltram-se subreptíciamente, e, pelo poder da sugestão e da rotina, passam em julgado sem contestação e sem justificação possível.

O dever dos que prezam a verdade é, em tôdas as circunstâncias, concorrer para a estirpação dêsses falsos juízos, que, sem encontrar resistências, se propagam e endurecem.

Nêste campo obscuro da estatuária portuguesa, a crítica freqüentemente cai em ciladas traiçoeiras. Porque: «— Sans doute il est encore plus difficile de connaître la touche du ciseau que celle du pinceau, et d'affirmer surement quel est l'aucteur d'un morceau de sculpture» (1).

(1) L. Viardot.

Escritores estrangeiros na pretenção intemerata de desvendar mistérios e desfazer óbices importunos, com a aquiescência afável de nacionais, tem sido expeditos em aventar opiniões inverosímeis, de diletantismo, capazes de — «fazer mudar a côr ao rosto».

Na liberdade, que se arrogam, de emitir alvitres de originalidade acêrca da elaboração da arte entre nós, as atoardas surgem, como contágios infecciosos de erros insanáveis.

A notoriedade do papel preponderante dos irmãos Castilhos, João e Diogo, na exaltação da mais pujante e bela Renascença em Coimbra é uma lenda de tal forma implicante e absurda, que é de pasmar ganhasse terreno e aceita fôsse por escritores de saber e autoridade!

Não pode pôr-se em dúvida a excepcional capacidade dos dois irmãos biscainhos, ou asturianos, ocupados na direcção de tantas obras, que o braço real amparava, cercados de considerações e largamente compensados com proveitos e honras.

Pela lição de Viterbo, sabe-se que João, o mais velho, elevado a principal arquitecto do convento dos Jerónimos, era dos mais notáveis artistas dessa época de efervescência. A sua assombrosa energia

N.º 33

PÓRTICO DO COLÉGIO DE S. PEDRO

Coimbra

profissional afirma-se quási simultâneamente em Lisboa, Tomar, Alcobaça, Batalha, etc. Corre a tôda a parte, em missões de confiança, consultas e vistorias. Vai a Arzila, Mazagão, etc., e percorre outras fortalezas e praças de África, incansável, em tôda a reputação da sua competência.

Diogo fixou-se em Coimbra, e aqui desempenhou atribuïções importantes, quer como dirigente, quer como empreiteiro nas obras de Santa Cruz, paços reais, colégios de S. Jerónimo e das Artes, além de outros serviços de engenharia, ponte e caramachões do Mondego. Etc.

E com decorosas distinções de — *faca e mula*, era liberalmente remunerado. Foi-lhe concedida patente de cidadão do Pôrto; e o próprio D. João III pede aos vereadores da cidade de Coimbra a cedência de um chão na Almedina, sem fôro, — por ser o *primeiro a fazer casas para as outras pessoas folgarem de o fazer*.

Os talentos celebrados de João de Castilho estão comprovados nas construções em que aparece o seu nome, na dição assás lacónica e vaga de referências coevas. Mas, para o elevar como arquitecto exuberante e decorador faustoso, uma obra bastaria dentre as que, segundo dizem, lhe pertencem: — o Claustro de Belém.

A fortuna, que favoreceu os dois irmãos em vida, parece não os ter abandonado diante da posteridade em excessos de nomeada póstuma, proclamando as suas aptidões omnímodas e versatilidades artísticas, em presunções sôbre humanas. As ligeiresas da fantasia dos críticos convertem João numa espécie de mito. Os dotes incompatíveis revelados nos trabalhos, que dêle se afirmam, desconcertam a mais infantil credulidade. E, à sua sombra, Diogo em Coimbra, compartilha dessa complacência que, por títulos incompreensíveis, lhe avultam a fama.

Á autoria de João prenderam a fachada lateral da Sé Velha; e, com a mesma arbitriedade, muitas outras lhe foram apensas.

Nenhum documento afirma, nem podia afirmar, semelhante conjectura. E Viterbo declara nunca ter encontrado notícia da sua permanência em Coimbra.

O irmão Diogo, êsse, aqui residente, fica em scena, e a mesma ligeiresa para êle reclama obras conhecidas, que, pela comparação com outras, torna improcedente e desatinada essa identidade de origem.

Sabe-se que ocupou o cargo de mestre e empreiteiro das obras dos paços reais; da abóbada que suporta o côro de Santa Cruz e do refeitório; da

igreja de S. João, etc. E que sucessivamente lhe foram confiados serviços de fiscalização, que de certo lhe abonam os créditos de reconhecida capacidade, adextrada na experiência de longa e proficiente prática.

Na redacção abreviada duma ordem de pagamento de cem cruzados pelas imagens do Portal de Santa Cruz, Diogo foi logo irmanado, pelos eruditos, a Mestre Nicolau, com todo o aparato da sua excepcional grandesa.

A irreflectida latitude de significação ligada à palavra *empreiteiro* tem produzido equívocos perturbadores.

As grandes construções, divididas em tarefas, como hoje se diria, eram confiadas a empreiteiros acreditados e idóneos, sem que por essa designação se entenda, a *fortiori*, que na obra coisa alguma mais lhe pertença, do que as responsabilidades jurídicas do cumprimento e os proventos da sua intervenção. E só assim se poderá compreender, em iguais circunstâncias, como Nicolau foi empreiteiro de obras em Belém e em Alcobaça, sem deixar vestígios pessoais, indeléveis e inequívocos da sua mão, ou da sua escola. E outros casos há tão inconciliáveis, como se se tratasse dum homónimo desconhecido.

As alusões documentais, referentes aos Castilhos, induzem à conclusão dêste conceito capital: — ambos educados e militantes no estilo da degeneração gótica, enfileirados, portanto, na ala do manuelino, em que eram exímios e arrojados construtores, dotados de imaginação activa e fecunda, conhecedores dos segredos técnicos da stereotomia e dispondo de profundos recursos de saber e de experiência.

Não se pode duvidar de que João fôsse um dos mais esforçados instigadores e agentes na solução da magna questão proposta: — a concordância e unificação dos dois estilos, gótico e Renascença, tentando aliá-los orgânicamente, num programa típico, harmónico e homogéneo. O êxito oscilante dessas experiências generalizadas presta-se a considerações e comentários túrgidos, que neste lance menos interessam.

¡O que pretendo é erguer objecções à pressuposta dualidade de João de Castilho, que alguns abalisados críticos e historiógrafos afirmam ter despido as suas convicções *manuelinas*, taras e prendas admiráveis do estilo gótico, como o lepidóptero rompe a crisálida, para ascender às culminâncias da Renascença! Quer dizer, — a coexistência de duas artes, de diferenciações extremas, num só artista; dois

ideais numa só alma; duas psicologias distintas num só indivíduo! ¡A mesma fôrça dominadora, de energia espiritual, de aspirações, de inteligência, de sentimento, desdobrando-se e seguindo dois rumos opostos, com igual intensidade de vigor cerebral, de subtilesa contemplativa e clarividência!! ¿Pode ser isto?...

¡O autor da janela do Convento de Cristo, de Tomar, ser o mesmo que lavrou os frisos da escada e da passagem do dormitório, de tão bela acentuação italiana!

¡Como se crê possível esta espécie de metempsicose! Transformação de capacidades mentais e de processos materiais; a abjuração de princípios, de compreensão, de critério, de crenças adquiridas e intensificadas no longo exercício duma vida inteira, fazendo parte da sua própria natureza!...

Assim como a arte é a síntese resultante de condições sociais; assim o artista de génio, levado na direcção dum ideal que o seduz e atrai, absorvido em sonhos de criação na concentração do seu culto, não pode retroceder, buscando novos rumos. Só os medíocres desnorteados correm ao acaso.

E na estatuária, mais do que em qualquer outra arte, o princípio da belesa existe na subjectivi-

dade espiritual e não na objectividade física. É norma fundamental e corrente de percepção e de crítica.

Pois pretende-se que êste artista, num momento, repudiasse todo o seu passado, como tocado dos raios do Paracleto, ou convertido a nova fé, como S. Paulo no caminho de Damasco! E há quem julgue isto possível!...

Dizem ser Varnhagem o inventor da fábula, dando João de Castilho como lavrante da Porta Especiosa da Sé Velha. Depois a atoarda, correndo livremente, tem hipnotisado os incautos!

Modernamente alguns estrangeiros de alta cotação, que se dedicaram no estudo da Renascença em Portugal, com o ascendente da sua proeminência autenticaram esta ficção irracional. E a boa fé dos naturais, por tibieza de opinião, deixou-se levar nesta corrente ilusória.

Emile Berteaux, o mais facundo, opinioso e atraente, pela intimativa colorida e dogmática que imprime aos seus juízos, em frente da janela da Casa do Capítulo, de Tomar, lança esta ardorosa apóstrofe:

«Quel est l'architecte qui, en batissant l'église des Navigateurs, à eu cette conception de poete? João

de Castilho, qui, avant la fin du régne de Manoel, adoptera les formes de la Renaissance».

E na esteira desta persuação, insistindo sempre, com desembaraço e intrepidês:

«Bientôt le maître des oeuvres royales acheva d'oublier les inventions extraordinaires qui avaient éte ses pechés de jeunesse pour devenir l'adepte le plus fidéle de la Renaissance».

E mais ainda:

«Il fait triompher l'art nouveau sous le règne de Jean III».

«En 1532 il semble se divertir une dernière fois à combiner un dessin gothique et même un tracé d'arc manoelin avec les motifs italiens». Etc.

¡O acatamento supersticioso com que estas opiniões tem sido aceites e reproduzidas! ¡Os peritos, mais categorisados, são conformes nesta abusão paradoxal!

O circunspecto Watson, menos vivás e incisivo, não foge à atração do absurdo. E acha que — «viveu bastante para se converter completamente a Renascença».

¡Em Tomar nas mais lídimas inspirações da escola francesa, ou italiana reconhece a intervenção de Castilho!

E, ao parecer, apostados os dois qual lançará

mais longe o disco do inverosímil, sente-se tentado a atribuir-lhe o túmulo do bispo do Funchal, Diogo Pinheiro, — «indeed the most pleasing piece of renaissance work in existence».

Haupt, posto se não pronuncie claramente, parece disposto à aceitação do prodígio.

¡É de apertar as mãos na cabeça!

Conceber a possibilidade duma tal transmutação, sem atender às faculdades e condições psíquicas, inerentes à profissão dum estilo, é aberração crítica, que só pela tendência ao maravilhoso se explica.

Vulgar é que um artista seja arrastado na corrente evolutiva dum estilo, que se eleva ou decái, sempre alimentado pela seiva das mesmas raízes. Mas no caso presente, insistirei sempre, não há conexão de princípios. Pelo contrário, seria o salto entre duas doutrinas distintas e opostas.

Na história da pintura quási todos os grandes mestres buscaram no ecletismo de outros grandes mestres influxos de perfeição. Na estatuária a inoculação tardia ou extemporânea de novas máximas, contrárias e radicais, seria o retrocesso dum temperamento, a anulação de faculdades e ideas quási inatas, consubstanciadas pela educação e pelo hábito.

Entre a janela des Freires de Cristo e o túmulo do bispo do Funchal há antítese irredutível, a distância incomensurável, que, não obstante o sincronismo da sua execução, separa dois credos opostos, dois mundos, duas almas diversas pelo instinto e pelo sentimento.

Ali, o ímpeto espontâneo e cego duma ância, que num momento se expande audazmente em visões bizarras de delírio. Aqui, o rejuvenescimento purificador e sereno, que pela antiguidade é levado à contemplação idealista e sentimental da natureza.

O batismo da Renascença foi acolhido com tão ardente fé, — não o esqueçamos — que os seus alicerces básicos tem perdurado até hoje...

Durante quatro ou cinco séculos de vicissitudes sociais, de teorias, de aspirações de progresso, de ímpetos inovadores de insubmissos e visionários, que reivindicam para a arte liberdade ampla e ilimitada, as normas da Renascença persistem, embora tenham de ceder ao triunfo previsto de novos ideais que vão surgir.

O modo de ser de cada artista, digno dêste nome, depende da sua própria natureza e da sua mentalidade. Nunca pode ser o esforço e o resultado do seu capricho. Só aos medíocres cabe essa veleidade.

A cópia ou imitação raras vezes dissimula a inferioridade do servilismo.

A fisionomia e o mérito duma obra de arte está exactamente na firmesa e convicção das ideas que a produziram.

O poder das influências que actuam na génese dos estilos mais claramente se reconhecem nas artes decorativas, cujo desenvolvimento gradual didáticamente se pode seguir na sucessão das suas formas. Aí fàcilmente se verifica como as ideas se fixam e traçam movimentos normalizados, com o rigor das leis naturais.

Já citámos o caso de escultores, de diversa índole, que trabalharam em Santa Cruz, mantendo a independência e a incompatibilidade dos seus processos.

É pois contrário à razão o admitir que a mente adextrada na exteriorização aparatosa e pitoresca do gótico, dum momento para o outro, se transporte à mais elevada Renascença, na aspiração mais pura e íntima da sublimidade ideal.

Se na arquitectura de Belém teve ingresso o plateresco, (como em nenhuma outra parte) as formas da Renascença só aí intravam na sua função ornamental, recreativa e acessória. O que é diferente.

A fusão do gótico com a Renascença, repito, tenazmente procurada, só produziu misturas aprazíveis pela estranhesa dos efeitos.

A experiência mostrou que eram inconciliáveis, porque divergentes eram as exigências educativas e predicados estéticos das aptidões geradoras. Separava-as a oposição mental e pedagógica, que vai do ímpeto da imaginação, correndo em liberdade, à subordinação delicada a preceitos depurados de raciocínio, de adoração enternecida, de sonoridade terna e harmonia sentimental.

¡Como conglobar no mesmo artista um tal excesso contraditório de faculdades potenciais!

A idea central da Renascença é oposta à idea gótica.

A Renascença hauriu da antiguidade pagã o culto sagrado da forma e a concepção límpida da beleza humana. A gestação explêndida do gótico, na órbita mística da sua origem, foi laboriosamente impulsionada dentro da crença e da disciplina cristã. Eis o antagonismo.

¡A identidade de Diogo de Castilho com mestre Nicolau na execução das estátuas de frontispício de Santa Cruz é, pelas mesmas razões, sonambulismo extreme!

¡É ainda o extravio de noções ingeridas de olhos

fechados! Pasma-se de como conjecturas, de tão palpável irreflexão, poderam ser admitidas e sancionadas, com tôdas as suas conseqüências perturbadoras, na obcecação dum alheamento profundo, sem uma palavra de protesto.

Eis o que tinha a dizer aproveitando o ensejo, para pôr embargos à lenda contagiosa.

O obra manuelina conhecida é bastante para ser distribuída por grande números de artistas famosos.

A intromissão de elementos da Renascença, degenerada, pela aspereza, na estrutura gótica, igualmente degenerada, produzindo o manuelino nativo e imprimindo aspecto insinuante, com mais ou menos êxito, foi ocorrência vulgar, que por todo o pais se generalizou.

Belém é talvez a única edificação, onde se encontre o — plateresco hespanhol — atingindo o máximo efeito, na ebriedade de imponente imoderação ornamental. ¿Será esta a afirmação do talento de João de Castilho?

Se assim é, isso bastará a consolidar a grandeza do seu renome.

Tudo mais são encómios hiperbólicos sôbre aparências fátuas. Tudo mais será exibição, fantasmagoria, fumo!...

Tal é a minha convicção, tão desvaliosa, como inabalável.

ADITAMENTO

Falência da Escola Brotero

XVI

Não sei se aqui é descabido êste epílogo. Só sei que no momento em que os interêsses da arte correm à revelia, como uma das mais temerosas manifestações do nosso enfraquecimento e imprevidência económica, todos os lugares são próprios para a inexorável reclamação contra a obcecação incorrigível de antigos e modernos erros.

Uma das causas latentes das crises que o país tem atravessado deve buscar-se na carência de organização do trabalho, ainda não liberto de velhos estigmas e preconceitos. As conseqüências gravosas desta incúria e desta inferioridade, denunciam-se constantemente, sob aspectos diversos, —

como a maior calamidade que possa afectar a economia nacional.

Coimbra gosou sempre da fama de possuir singulares aptidões para a arte.

Ou seja por natural instinto, inclinação atávica, ou pelas sugestões da tradição inextinguível, ou condições especiais do meio, é certo que a vocação artística aqui aflora de maneira apreciável.

Estas tendências, porém, sentem-se atrofiadas pela deficiência dos recursos de instrução educativa e profissional. E na arte industrial as aptidões incultas são valores desperdiçados e pouco mais que inúteis...

Em 1879 a aparição da *Reforma do Ensino das Belas-Artes,* pelo sr. Joaquim de Vasconcelos, foi recebida com surpreza e assombro.

As conseqüências ruinosas do atraso rudimentar das profissões e o plano reformador para acudir à situação depauperante, que oprimia a oficina e as indústrias nacionais, eram expendidas nêste livro amplamente meditado, com programas e orçamentos, em confronto com a organização progressiva de outros países.

A propaganda, ali vivamente iniciada, prosseguida pelo autor durante anos de ardorosa persistência,

conseguiu finalmente agitar a atenção e a iniciativa dos governos, para a fundação do ensino industrial.

As primeiras tentativas foram moderadamente postas em prática; e logo depois ampliadas, porventura com precipitação demasiada.

Coimbra foi dotada com uma Escola, completada com oficinas de aprendizagem, mais instantemente aconselhadas, às quais de futuro outras seriam anexadas.

O funcionamento a-pezar-de vacilante e um pouco abstracto, como é próprio de instituïções inovadas, parecia justificar a previsão segura de que os dotes ingénitos da população hábil, até então descurados, iam converter-se em fontes de proventos e prosperidade, pelo aproveitamento e valorização da produção instruída, exercendo-se sôbre ramos novos de aplicação e actividade.

A acção de vigilância superior, que devia fiscalizar a intensificação pedagógica dos melhores métodos da aprendizagem, não se fez sentir.

E em breve a incompetência irresponsável de reformadores improvisados e a rotina endurecida dos formalismos burocráticos rasgaram o programa de apropriação local e fizeram táboa rasa sôbre o mecanismo, que mais convinha à sua índole e efeitos de utilização prática!

Seguiu-se o desnorteamento, a dissolução e o esfacelamento do ensino, inteiramente transviado e estéril.

Êste descalabro foi geral. É certo. Um inquérito imparcial e honesto, que abrangesse tôdas as escolas industriais, prescrutando com segurança de critério e conhecimento de causa as condições pedagógicas, em que, durante trinta e oito anos, se tem exercîdo o ensino em todo o país, — revelaria a confusão, a anarquia pavorosa e a vacuidade dos processos artificiais para as galvanizar em aparências falazes e inconsistentes, de simulação optimista...

As veleidades de reparação por parcelas, aplicadas à Escola Brotero, eram cada vez mais ineficazes e danosas, sem diagnóstico e sem alcance, como frágeis escoras em paredes velhas. E cada vez mais se afundava sob a pressão dos desvarios acumulados, até a asfixia e exaustão.

De nada serviram as lições da experiência condensada em esforços de dezenas de anos de exercício e com o dispêndio de milhares de contos! Nem os exemplos de organizações modelares de instituïções congéneres, discutidas e apregoadas em bibliografia enorme, de todos os dias e de todos os países. Longe dêsse acôrdo, obrando por intuïção, *a ratione*

e às cegas, nem os bons princípios, nem os bons intuitos prevaleceram.

As audácias aventurosas, na absoluta incompreensão social e técnica dêste complexo problema, pulverisaram as últimas esperanças...

¡E nesta estagnação paludosa, em que mal respirava, lhe foi vibrado o golpe de misericórdia!

Um decreto de outubro de 1921 veiu pôr ao lado da Escola Brotero, em conúbio híbrido e incompreensível, um outro estabelecimento absorvente, com o título de — *Instituto Industrial e Comercial de Coimbra*.

Não se sabe, — na actual conjuntura, ¡ — quais abstrusos pretextos poderam determinar a exigência inadiável desta empresa. O relatório justificativo foi suprimido por comodidade.

Depois de estrangulada pelo baraço de decretos, portarias e circulares palavrosas e anódinas, a prostração da Escola era, na verdade, a mais ominosa ficção da incúria e negligência oficial!

Natural seria que uma inquirição, aliás fácil, de elucidação rigorosa e nítida inspirasse o projecto de reedificação radical, corrigindo desregramentos do passado e erigindo uma instituïção adaptável às condições especiais dêste meio, em que devia frutificar e expandir-se.

¡Mas, em vez disso, com justificado espanto, acharam preferível a creação dum viveiro de aspirantes a funções públicas, pretendentes ao salário do Estado, como se disso mais carecesse o país!

O Instituto tem o carácter e o destino da aspiração aos quadros burocráticos. A Escola tem por missão preparar o trabalho livre, elevando a educação da indústria de arte, alargando as vantagens da produção aperfeiçoada.

A ligação hipotética de duas instituïções, cujas funções diferem em programa, regímen e fins a atingir, é uma anomalia, que não pode ocultar a eliminação que se prepara.

Porque é indubitável que o novo Instituto, pelo atrativo da novidade e pela sedução de vantagens futuras e fáceis, há-de fatalmente absorver e aniquilar a Escola profissional, abandonada, sem incentivos, sem superintendência, entregue às contingências adversas do acaso, da rotina e do desprêzo.

— *Ceci tuera cela!...*

¡É assim que um assunto momentoso, dos mais graves que na actualidade possam preocupar a mente dum estadista, continua entre nós a ser sacudido aos azares de caprichos irrequietos!

Urgia a reorganização da Escola Brotero em mais amplo desenvolvimento, sistematizando o ensino, tornando-o mais florescente e extenso, a vitalizar indústrias de arte compensadoras.

¡Tantas tentativas a emprehender! A bijouteria, o bibelot, a cartonagem, artefactos delicados e ligeiros, — sem falsos pruridos de obras primas a alto prêço.

Coimbra poderia ser a séde de laboriosa actividade da pequena decoração domiciliária, que enche as montras comerciais, de importação francesa, austríaca, etc.

Para isso seria forçoso elevar a cultura intelectual com incentivos de subtilisação estética, que o nosso artifice não possui, nem alcança. Porque não bastam os dons da habilidade nativa...

Finalmente a leviandade assoladora do arbítrio descompassado perpetrou um delito de reparação difícil. Todos os desvelos se voltarão para a nova fábrica...

¡E consumou-se o desmando nefasto, sem controvérsias, sem o protesto da opinião, na pacatês da indiferença, no amolecimento marasmado de tôdas as cumplicidades... por entre o sussurro dos tremeleados encómios dos noticiários hesitantes!

Jules Simon rectamente sentenceia algures (1):

«Que o Estado pratica um crime tôda a vez que erra em matéria de instrução».

Mais tarde o tumultuário atentado há-de levantar clamores de reprovação. !E então será pronunciada, sem apelação, a sentença condenatória que pune a obra abominável dos apóstolos de suspeitosa fé!...

(1) *L'École*

ÍNDICE DOS CAPÍTULOS

Pág.

Alegação prévia v

I — Prostração da arte durante a alta Idade-Média. — Tentativas e desenvolvimento subseqüente da arquitectura. — Escultura tumular 1

II — Estatuária nos séculos XIII a XV. — Reinado de D. Dinis. — Iconografia e apreciações. — Exemplificação, cronologia e carácter. 23

III — Continuação. — Claustro de Celas. — Referência descritiva. — Confrontação crítica 54

IV — Continuação. — Noções de estética 60

V — Insistência sôbre o mérito intrínseco da estatuária medieval conimbricense 83

VI — Influências incertas 95

VII — Apêlo à autoridade eclesiástica, em favor da arte e do culto 106

VIII — Renascença, século XVI. — Arquitectura manuelina. — O

Pág.

plateresco difere do manuelino. — Estatuária manuelina, procedente do movimento medieval. — Túmulos reais 113

IX — Renascença, continuação. — Opiniões divergentes sôbre se esta aberração maravilhosa, que veio interceptar o rumo natural da sua evolução, foi nefasta aos destinos da arte 134

X — Renascença em Coimbra. — Imaginários franceses. — Sua actividade e preponderância. — Dificuldades na descriminação da sua obra. — Juízos e hipóteses. — Insuficiência das fontes de informação. — Equívocos e objecções. — João de Ruão e Chanterene 144

XI — Paralelo entre os dois insignes artistas. — Apreciação. — Capela do Tesoureiro; S. Marcos 185

XII — Restauração clássica. — Arquitectura dêste estilo em Coimbra. — Considerações 202

XIII — Século XVII. — Decadência. — Monumentos locais. — Arte indiana (a propósito). — Breve referência à época de D. João V. — Obra faustosa de talha. — Retábulos e estatuária em madeira. — As calamidades da invasão francesa e lutas civis levam a arte à deturpação extrema. — Urgência da educação do gôsto público. — Importância ligada a êste vital problema. 213

XIV — Igreja de Santa Cruz. — Monumento da nacionalidade. — Como devia ser, um santuário de patriotismo e devoção cívica 231

XV — Os irmãos Castilhos. — Contestação dum falso juízo, radicado pela irreflexão e pela rotina 239

Pág.

XVI — Contra a dura imprevidência, que deixa extinguir de inanição a Escola profissional Brotero. — Ao mesmo tempo que improvisa um *Instituto Industrial e Comercial*, de antiquada organização, obsoleto programa e duvidoso alcance 255

ÍNDICE DAS ESTAMPAS

	Pág.
N.º 1 — Túmulo do bispo D. Tibúrcio — Sé Velha	14
N.º 2 — Túmulo do bispo D. Egas Fafes — Sé Velha	16
N.º 3 — Cristo no túmulo — Museu	40
N.º 4 — Virgem com o Menino — S. Paulo de Frades	42
N.º 5 — Virgem da Maternidade — Museu	42
N.º 6 — Virgem com o Menino — Museu	44
N.º 7 — Busto da Virgem — Museu	48
N.º 8 — Virgem com o Menino — Igreja de Tentúgal	44
N.º 9 — S. Brás — Museu	52
N.º 10 — S. Miguel — Museu	52
N.º 11 — Virgem com o Menino — Igreja de Lorvão	64
N.º 12 — S. Julião — Museu	64
N.º 13 — Santa Bárbara — Museu	80
N.º 14 — Virgem com o Menino — Museu	80
N.º 15 — Virgem com o Menino — Museu	96
N.º 16 — S. Pedro — Igreja das cercanias de Coimbra	96
N.º 17 — Santas Mães — Igreja das cercanias de Coimbra	108
N.º 18 — Santa Catarina — Museu	108
N.º 19 — Santo Antão — Museu	128
N.º 20 — S. Bartolomeu — Igreja das cercanias de Coimbra	128
N.º 21 — S. João — Igreja das cercanias de Coimbra	140
N.º 22 — S. Tomé — Museu	140
N.º 23 — Urna com os Mártires de Marrocos — Museu	150
N.º 24 — Dois capitéis do Claustro de Celas	160

Pág.

N.º 25 — Virgem amamentando o Filho — Túmulo de Afonso Henriques 172
N.º 26 — Santas Mães — Museu 172
N.º 27 — Virgem com o Menino — Igreja de Vale de Todos . . 182
N.º 28 — Virgem com o Menino — Museu 192
N.º 29 — Profeta do túmulo, na igreja de Cantanhede 204
N.º 30 — Senhora das Misericórdias — Igreja de Cantanhede. . 214
N.º 31 — Virgem com o Menino — Igreja de Cantanhede. . . . 214
N.º 32 — Virgem da Anunciação — Museu 224
N.º 33 — Pórtico do Colégio de S. Pedro — Coimbra. 240

NOTA

Defeitos de palavra e lapsos de revisão serão, sem dúvida, manifestos e corrigíveis, pela atenção do leitor.

Bastará esclarecer:

A pág. 227 — *Mémoires de Guillaume II.* — Tradução francesa. — Agência *Rádio.*

A pág. 229, deve ler-se: — «... rôlos laterários».

NB
831
C6G6

TE 'R' CARD

EDIÇÕES

DA

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE

SUBSÍDIOS PARA A HISTÓRIA DA ARTE PORTUGU

(Colecção louvada pelo Ministério da Instrução Pública)

Publicados:

I. — VERGÍLIO CORREIA. — Um túmulo Renascença. A Sepultura de I Silveira em Gois. Com um prefácio do Dr. Teixeira de Carva broch. . . . . 3$00

II. — D. CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS. — Algumas palavras a respeito de púcaros de Portugal. Ed. refundida e ilustrada. 1 vol. broch. 5$00

III. — INDEX DA FAZENDA DO MOSTEIRO DE CELAS. — Manuscrito de Fr. Bernardo d'Assunção, publicado e revisto pelo Dr. Teixeira de Carvalho. 1 vol. broch. 5$00

IV. — JOSÉ DA CUNHA TABORDA. — Regras da arte da pintura, com breves reflecções críticas sobre os caracteres distinctivos das suas escolas, vidas e quadros dos seus mais célebres professores. Escritas na língua italiana por Michael Angelo Prunetti e acrescida duma Memória dos mais famosos pintores portugueses e dos melhores quadros seus. 1 vol. broch. . . . . 6$00

V. — CYRILLO VOLKMAR MACHADO. — Collecção de Memórias, relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e estrangeiros, que estiverão em Portugal. Revista e anotada pelos Drs. Teixeira de Carvalho e Vergílio Correia. 1 vol. broch. . . . . 7$00

VI. — VERGÍLIO CORREIA. — Sequeira em Roma. Duas épocas. (1788-1795 — 1837)

VII. — HENRIQUE FERREIRA LIMA. — Joaquim Rafael, pintor e escultor portuense.

VIII. — ANTONIO AUGUSTO GONÇALVES. — Estatuária lapidar no Museu Machado de Castro de Coimbra. Com ilustrações.

A sair:

PEDRO FERNANDES TOMÁS. — Canções da Beira.

D. JOSÉ PESSANHA. — O cális de ouro do Mosteiro de Alcobaça. — A procelana em Portugal (primeiras tentativas).

J. C. RODRIGUES DA COSTA. — João Baptista, gravador português do século XVII (1628–1680). Contribuição para a história da gravura em Portugal.

D. JOÃO IV. — Defensa de la música moderna contra la errada opinion del obispo Cyrillo Franco. Rev. pelo Sr. Viana da Mota.

JOAQUIM MACHADO DE CASTRO. — Opúsculos. Ed. revista pelo Sr. H. Ferreira Lima.

VERGÍLIO CORREIA. — Artistas de Lamego.

Santa Cruz de Coimbra. — Artistas e obras de arte.

Artistas portugueses em Itália.

A. CALDEIRA PIRES. — História do palácio nacional de Queluz. Com ilustrações.

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 11 20 09 004 7